Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

12



Институт
за историју уметности

Београд
1981

Зограф

Часопис за средњевековну уметност
Број 12, 1981

Издаје

Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18—20

Редакција

Гордана Бабић, Војислав Ј. Ђурић,
Војислав Кораћ, Десанка Милошевић и Аника Сковран

Секретар

Мирјана Глигоријевић-Максимовић

Уредник

Војислав Ј. Ђурић

Садржај

Чланци

Сведочанства

Изложбе

Књиге

A propos des reflets du Cantique des Cantiques sur l'art et la littérature serbe du Moyen âge

Ivan Dujčev

C'est l'inoubliable professeur Svetozar Radojčić qui, dans un bref article de 1975, attira l'attention des savants sur le problème des reflets du Cantique des Cantiques dans l'ancienne littérature et dans l'art serbe.[1] Par une analyse fine il releva l'influence que cette oeuvre énigmatique et très discutée a exercée sur l'esthétique de l'Occident et sur l'Orient byzantino-slave. Qu'il soit permis de citer ici ses propres paroles[2]:« Dans l'iconographie, les motifs du Cantique des Cantiques s'inséraient dans diverses scènes du Nouveau Testament. A l'Occident ce fut surtout dans l'Annonciation et certaines variantes de la Vierge à l'Enclos. Le reflet de ce symbolisme s'est conservé dans l'Annonciation de l'église de la Vierge de Studenica (1209) (fig. 2) et de celle de Kurbinovo (1191) (fig. 1). Cette relation avec le Cantique des Cantiques, qui cependant ne résiste pas à une argumentation scientifique plus sérieuse, est encore bien plus profonde dans la conception du sujet de la Dormition de la Vierge à Sopoćani. Le Cantique des Cantiques a aussi éveillé des échos dans la littérature serbe du XIII[e] siècle. C'est ainsi que l'on établit une liaison entre les commentaires de son contenu et l'idée que Domentian se faisait de sa beauté«.

Par cette brève note le grand spécialiste de l'histoire de l'art médiéval a non seulement soulevé un problème presque complètement ignoré dans les études de la civilisation byzantino-slave, mais a esquissé un programme de recherches sur un plan plus général. Il me semble nécessaire pourtant de chercher la solution de cette question partielle dans le cadre plus large de l'Humanisme et de la Renaissance dans le monde byzantino-slave.

Les termes »Humanisme« et »Renaissance« ont perdu leur signification originaire et authentique, pour devenir d'un usage très large et, pour cette raison, assez vagues.[3] Formulés à l'origine en Italie et, en général, en Europe Occidentale aux XIV[e]—XVI[e] siècles pour désigner des phénomènes bien déterminés dans la vie culturelle, ils sont employés à présent pour indiquer des manifestations de la vie des peuples divers et à des époques historiques variées. Ainsi l'habitude s'est répandue de parler, par exemple, de l'»Humanisme« ou de la »Renaissance« (et même de la »Prérenaissance«) à Byzance, ainsi que chez les Slaves orthodoxes ou Occidentaux.[4] Il y a, en réalité, des manifestations de la vie culturelle et politique ici et là qui sont analogues, mais dans le sens strict il serait tout à fait erroné d'y voir une identité totale. Dans quel sens on peut parler d'un »Humanisme« à Byzance ou bien chez les Slaves orthodoxes? Si nous concevons le terme »Humanisme« comme une connaissance et familiarité avec la culture païenne classique, et particulièrement la connaissance de la littérature hellénique, il existe une divergence profonde entre l'Orient et l'Occident. Ce fut proprement Byzance qui joua le rôle d'intermédiaire entre l'antiquité hellénique et le monde médiéval christianisé. Est-il nécessaire de dire encore ici que si nous connaissons à présent une énorme partie de la littérature hellénique, c'est grâce avant tout aux lettrés et aux scribes de l'époque byzantine qui en ont sauvé l'héritage. On possédait à Byzance, jusqu'aux derniers temps de l'Empire, un nombre d'ouvrages de cette littérature infiniment plus grand que ce que nous en connaissons à l'époque moderne. On connaissait ainsi la littérature hellénique beaucoup mieux que les Occidentaux.[5]

Tout en connaissant la littérature hellénique, les lettrés de Byzance ne l'étudiaient toutefois qu'avec une intention plutôt formelle — pour y apprendre les finesses et la richesse de la langue et du style classiques. Les meilleurs représentants de la littérature grecque patristique étaient tous profondément imbus de ce classicisme hellénique. La caractéristique fondamentale se manifeste, en effet, non dans la connaissance ou l'ignorance de l'antiquité hellénique, mais dans la manière de l'interpréter dans son essence intrinsèque et réelle. Ayant la nette conscience de la divergence radicale entre cette culture hellénique et la doctrine chrétienne, on chercha des expédients pour les réconcilier et on formula diverses théories.

Ainsi selon certains auteurs patristiques les conceptions des écrivains helléniques n'étaient rien d'autres que des emprunts avoués à la théologie et à la philosophie du Moïse de la Bible. En dépit de la chronologie historique,



Fig. 1. Kurbinovo, église de St. Georges, Annonciation

1 Св. Радојчић, *Одјек Песме над песмама у српској уметности*, Рашка баштина 1 (Краљево 1975), pp. 29—32.

2 Радојчић, op. c., p. 32.

3 Cfr. Ив. Дуйчев, *Хуманизъм и Ренесанс на България*. — Хуманизмът и развитието на културите. Историческата съдба на хуманизма в Източнохристиянската култура. Международен научен симпозиум, София 1980, pp. 472—478.

4 Par exemple: И. П. Медведев, *Византийский хуманизм XIV—XV вв. Ленинград* 1976. — P. Lemerle, *Le premier Humanisme byzantin. Notes et remarques sur enseignement et culture à Byzance des origines au X[e] siècle*, Paris 1971. — I. N. Goleniščev — Kutuzov, *Il Rinascimento italiano e le letterature slave dei secoli XV e XVI*, I—II, Milano 1973. — R. Picchio, *Prerinascimento esteuropeo e Rinascita slava ortodossa*, Ricerche slavistiche, VI (1958) pp. 185—199. Cfr. aussi I. Dujčev, *Slavia Orthodoxa als Kulturhistorisches Begriff*, In: Colloquium Slavicum Basiliense, Gedenkenschrift für Hildegar Schroeder, Frankfurt a.M.—Las Vegas 1981, pp. 87—94.

5 Pour les détails v. I. Dujčev, *Древноезически мислители и писатели в старата българска живопис*, Sofia 1978, pp. 39—61. — Idem, *Heidnische Philosophen und Schriftsteller in der alten bulgarischen Wandmalerei*, Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G 214 (1976).

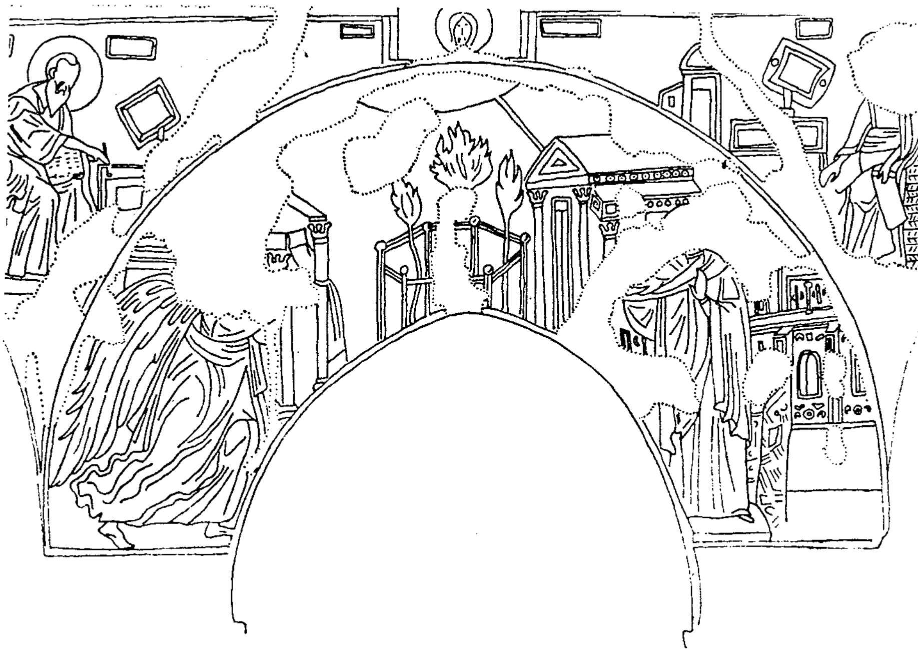


Fig. 2. Studenica, église de la Vierge, Annonciation

cette théorie fut accueillie par les auteurs patristiques les plus érudits, tel par exemple Clément d'Alexandrie (ca. 150—215). En même temps il appliquait l'interprétation allégorique, reprise plus tard par Origène qui connaissait admirablement bien la sagesse hellénique.[6] Une forme d'interprétation particulièrement répandue était la méthode typologique. Ainsi de nombreux événements et divers personnages de l'Ancien Testament devaient être conçus comme des »praefigurationes« des événements et des personnages du Nouveau Testament.[7] De cette façon on établissait, entre autre, l'unité intrinsèque entre les deux livres sacrés, niée par les hérétiques qui minaient, par conséquent, les bases mêmes de l'enseignement de l'Eglise officielle.[8]

Si les Byzantins possédaient presque toute la richesse de l'héritage de la littérature grecque hellénique, il n'avait donc pas besoin de découvrir l'antiquité païenne. En suivant cependant les méthodes de l'interprétation allégorique ou typologique, ils n'étaient pas en état de voir le monde hellénique dans sa propre physionomie — comme un monde fondamentalement divergent par rapport à l'époque chrétienne du Moyen âge. Si nous considérons ce phénomène historique qu'était l'Humanisme comme une »redécouverte« de l'antiquité hellénique — comme un monde avec sa propre philosophie et religion, avec sa propre »Weltanschaung«, les vrais représentants de cet »Humanisme« à Byzance sont, en effet, très rares comme par exemple le célèbre philosophe Jean Italos de la seconde moitié du XI[e] siècle.[9] Strictement parlant, les Byzantins, à quelques exceptions près, en suivant les préceptes d'interprétation imposés par l'Eglise officielle, étaient incapables d'arriver au vrai Humanisme.

Parmi les livres de l'Ecriture Sainte, le Cantique des Cantiques causait des difficultés particulières quant à son interprétation et ce fait était évident dès l'époque la plus ancienne, bien avant l'ère chrétienne. Dans son contenu, le Cantique représente un dialogue entre son auteur hypothétique le Roi Salomon et une jeune fille aimée par lui. La première impression est qu'il s'agit d'un dialogue entre des amoureux, ou une chanson d'amour, contenant des expressions qui dépassaient de beaucoup la pudeur chrétienne. Relisons, à titre d'exemple, quelques passages caractéristiques. Les paroles de la »bien aimée« (I, 2—4): »Qu'il me baise des baisers de sa bouche. Tes amours sont plus délicieuses que le vin... Entraine-moi sur tes pas, courons! Le roi m'a introduite en ses appartements: tu seras notre joie et notre allégresse. Nous célébrerons tes amours plus que le vin: comme on a raison de t'aimer!«. Et c'est dans le »premier poème« que »la bien aimée« chante: »Je suis noire et pourtant belle, fille de Jérusalem... Dis moi donc toi que mon coeur aime: Où méneras-tu paître le troupeau«. Le choeur: »Si tu l'ignores, ô la plus belle des femmes, suis les traces du troupeau...«. Le »bien aimé«: »Tes joues restent belles, entre les pendeloques, et ton cou dans les colliers... Tandis que le roi est en son enclos, mon nard donne son parfum.... Que tu es belle, ma bien aimée, que tu es belle! Tes yeux sont des colombes. Que tu es beau, mon bien aimé, combien délicieux!...« (I, 1—16). Enfin un autre passage: »Tu es toute belle, ma bien aimée, et sans tache aucune!« (4,7).[9a]

Sans citer d'autres passages, il faut se rappeler que le contenu du Cantique embarassait les exégètes à un tel degré que l'on hésita bien longtemps avant de l'admettre dans le nombre des livres canoniques de l'Ecriture Sainte. Ainsi l'on proposa diverses méthodes quant à son interprétation. D'après une méthode »naturaliste« l'oeuvre est à considérer comme un »recueil de chants qui célèbrent l'amour mutuel et fidèle dans le mariage«. En considérant le roi Salomon comme son auteur, on y voyait des allusions à son amour avec une jeune fille, non identifiée. Théodore de Mopsueste (352—428) fut un des premiers auteurs patristiques qui formula une pareille interprétation. Condamné au V[e] Concile oecuménique, tenu à Constantinople, sa conception ne fut reprise que beaucoup plus tard par quelques théologiens et philosophes, par exemple par J.—G. Herder (1744—1803), et, entre les autres, par l'hébraïsant U. Cassuto.[10] En y voyant »une profonde valeur religieuse«, on y découvre une allusion »aux rapports de Dieu avec le peuple d'Israël« ou bien, pendant l'époque patristique, aux »noces du Christ avec l'Eglise ou avec l'âme fidèle«. On prétendait dans les milieux doctes rabbinistes y voir une allégorie de l'amour du Roi Salomon, l'auteur prétendu, envers la Sagesse personnifiée. Une analogie lointaine se retrouve dans le récit de la Vita Constantini-Cyrilli (chap. 3), où il est dit qu'il eut un songe, comme à un »concours de beauté«, tels qu'ils en existait à Byzance, il choisit la plus belle fille, du nom de Sophia — la Sagesse (cfr. *Sagesse*, VIII, 9).[11]

Une fois adoptée la méthode allégorique, symbolique ou typologique d'interprétation, le Cantique des Cantiques fut largement lu et cité soit en Occident, soit dans l'Orient byzantino-slave. Par son langage fleuri et ses expresssions savoureuses, il devint, comme l'a bien noté le prof. Sv. Radojčić, une source précieuse de l'»optimisme esthétique« parmi les Serbes et les Bulgares, contre le pessimisme des hérétiques. Comme pour tant d'autres phénomènes de la vie culturelle, ce changement s'effectua ici avec un certain retard en comparaison avec l'Occident européen. A cet égard l'étude des citations du Cantique chez les auteurs serbes et bulgares du Bas Moyen âge est, sans doute, très instructive. Le prof. Radojčić a déjà indiqué quelques citations chez l'écrivain serbe Domentian (ca. 1210—après 1264)[12]. Il est intéressant de rappeler également quelques citations chez les auteurs bulgares, quoique provenant d'une époque un peu postérieure.

Le patriarche bulgare Euthymius de Tŭrnovo (1375—1394) avait, semble-t-il, une certaine prédilection pour le

---

6 Dujčev, *Heidnische Philosophen*, p. 17 sqq.

7 Voir en général: J. Daniélou, *La théologie biblique des Sacrements et des fêtes d'après les Pères de l'Eglise*, Paris 1951; idem, *Sacramentum Futuri. Etudes sur les origines de la typologie biblique*, Paris 1950.

8 I. Dujčev, *L'interprétation typologique et les discussions entre hérétiques et orthodoxes des Balkans*, Balcanica VI (1975) pp. 37—50.

9 Pour les détails sur Jean Italos v.: I. Dujčev, *L'Humanesimo di Giovanni Italo*, In: Medioevo bizantino-slavo, I (Roma 1965) pp. 321—325. — Idem, *Heidnische Philosophen*, p. 15. — P. Stephanou, *Jean Italos philosophe et humaniste*, Rome 1949.

9a Les citattions sont d'après la traduction française: *La Bible de Jérusalem. La Sainte Bible traduite en français sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem*, Nouvelle édition, Paris 1975, pp. 1004—1014.

10 Pour les détails v.G. Ricciotti, *Cantico dei Cantici*, In: Enciclopedia Cattolica, III (Città del Vaticano 1943) coll. 624—630.

11 Cfr. Fr. Grivec, *Konstantin und Method Lehrer der Slaven*, Wiesbaden 1960, pp. 29—34.

12 Radojčić, *op. c.*, p. 30 sqq.

Cantique et emprunta dans quelques uns de ses écrits, des passages littéraux ou des allusions. En narrant la biographie de Ste. Parascève la Jeune,[13] il l'associa à Jésus Christ comme »le doux époux«: elle méprisa »tous les biens du monde (terrestre)« et se lia à l'»époux céleste«. Elle est dénommée par le patriarche »une colombe pure« (cfr. Cantique, I, 15; IV, 1 etc.), consacrée à Jésus Christ. Plus loin, parlant toujours de ses aspirations, le patriarche cite d'une manière explicite le passage du Cantique (I, 7: »Indica mihi, quem diligit anima mea . . .«), mentionnant d'une façon explicite d'où il a pris la citation: **тебе женише мой ищу — глаголющи — и шно, еже вь пѣнiих, вышноу вь оумѣ нэсещи, глаголющеiе: вьзвьстите ми, егоже възлюби доуша моiа** . . .[14] Puis suit immédiatement un passage assez long, inspiré en bonne partie par le Cantique des Cantiques dans son essence.

Quelques citations littérales et des allusions se trouvent également dans la Vie de Ste. Philothée,[15] ainsi que dans l'éloge en honneur de Ste. Nedelja (Kyriaki).[16] Le Cantique des Cantiques a aussi trouvé un écho dans l'éloge de Ste. Philothée, composé par le métropolite de la ville de Vidin Josaphat, contemporain d'Euthymius.[17] Un passage ici mérite une attention particulière. Le métropolite attribue explicitement au Roi Salomon (III, 11): »Venez contempler, filles de Sion, le roi Salomon, avec le diadème dont sa mère l'a couronné. . .«, dans la version bulgare: **изыдѣте, дъщере Сiшнiе, къ царю Соломоноу (Христоу) и оузрите его въ вѣнци, имже вѣнча его мати его въ дьнь женишьства его, въ врѣме веселiе сръдца его**[18].

Bref, les écrivains bulgares ont donc suivi l'interprétation patristique et byzantine, mais avec un petit changement: ce n'est plus Salomon, mais explicitement Jésus Christ et, d'autre part, ce n'est plus l'Eglise chrétienne en général, mais une femme sainte concrète: Parascève, Philothée ou Nedelja (Kyriaki).

La popularité du Cantique des Cantiques parmi les Slaves méridionaux ne tarda pas cependant de provoquer certaines complications dans ce monde qui déjà, à la suite de Byzance, subissait l'influence indirecte de l'Humanisme et de la Renaissance de l'Europe Occidentale. Le temps où l'on acceptait sans hésitation l'interprétation allégorique ou symbolique comme le meilleur expédiant de reconcilier les textes helléniques avec la doctrine de l'orthodoxie officielle, était déjà révolu. La vague du rationalisme de l'Occident avait touché, semble-t-il, aussi la société byzantino-slave et orthodoxe. Pour sauver l'unité spirituelle dans l'esprit de la doctrine chrétienne officielle, on insistait encore davantage sur la méthode allégorique dans plus d'un domaine, en ce qui concerne l'antiquité hellénique et païenne. Ainsi par exemple, quand l'on s'efforçait d'encadrer dans la totalité de l'Eglise quelques personnages de l'antiquité hellénique — certains philosophes, des écrivains et même quelque divinité — comme précurseurs et prophètes du Christianisme, on pratiquait largement l'interprétation allégorique et symbolique.[19]

Il est fort probable que le scepticisme quant à l'interprétation allégorique avait troublé les consciences en ce qui concerne le Cantique: le rationalisme donnait, sans doute, son reflet également ici. C'est uniquement de cette façon que nous pouvons nous expliquer pourquoi l'on tira de l'oubli un écrit de la lointaine époque patristique pour la défense de cette méthode d'interprétation. L'écrivain Konstantin Kostenecki, dit Konstantin le Philosophe (ca. 1380-après 1431), d'origine bulgare, qui passa la plus grande partie de sa vie dans la Serbie de Stefan Lazarević (1389—1427), traduisit en slave l'»Explanatio in Canticum Canticorum« de Théodoret de Cyr (ca. 393—ca. 466). Le feu prof. V. Ćorović a découvert au monastère St. Nicolas à Bjelo Polje (Yougoslavie), il y a plus de 45 ans, un fragment de la traduction; en 1954 j'ai proposé l'identification du texte.[20] Le prof. Dj. Trifunović a eu le mérite de nous donner une édition du fragment en question, accompagnée d'une bonne introduction et des notes explicatives. Le prof. V. Ćorović avait mentionné qu'il existait une autre copie du texte, dans la collection de V. Bogišić, qui reste inédite. Un manuscrit du monastère de Ryla (en Bulgarie),[21] datable du XV^{e}—XVI^{e} siècle, resté hors de l'attention des spécialistes, nous offre une copie complète de la traduction. Il faut lire, au moins, le début de la traduction éditée par Dj. Trifunović et le texte conservé dans le manuscrit de Ryla, pour constater les divergences. Le texte du monastère St. Nicolas donne quelques indications fort intéressantes, avant tout à propos de la personne du traducteur et, d'un autre côté, suggère qu'il s'agit dans ce cas d'un fragment et non du texte entier de l'oeuvre de Théodoret: **Ѿт пѣснѣи Соломоньскыих протлькованно Θеωдоритωм епископомь Кvрү, прѣвѣдено Костантинωм Философωм, үчителемь срьб'къıим.** La copie du monastère de Ryla porte un titre différent: **Блаженаго Θеωдорита епископа кvрү тлъкованiе пѣсни пѣснем, iаже соүт Саломона сына Давидова.** La comparaison entre les deux copies montre que nous avons à faire à deux textes, probablement à deux traductions faites par des traducteurs différents. La copie du monastère de Ryla est enrichie par des citations empruntées aux écrits de quelques auteurs patristiques et de Psellos. Sans s'occuper ici d'une analyse plus détaillée et comparative des deux copies, notons au moins le fait que pendant les siècles du Moyen âge les Slaves méridionaux manifestaient un intérêt tout particulier pour l'oeuvre de Théodoret de Cyr. Il est fort probable qu'en traduisant cette oeuvre qui offre une argumentation prolixe et approfondie du Cantique des Cantiques dans la lumière de son interprétation allégorique et symbolique, les lettrés slaves méridionaux des XIV^{e}—XVI^{e} siècles cherchaient à répondre par la bouche d'un auteur célèbre de l'ère patristique aux doutes et même aux critiques éventuelles. Ainsi l'on réaffirmait les principes fondamentaux, quant à cet écrit de l'Ecriture Sainte, adoptés par la tradition de l'Eglise officielle: le Cantique appartient au roi Salomon, son vrai sens peut être découvert uniquement par l'interprétation allégorique et symbolique; le contenu mystique du Cantique nous revèle l'attitude du Christ envers l'Eglise. Aucune trace, par conséquent, de rationalisme ou d'une interprétation 'naturaliste', aucun écho de la Renaissance Occidentale. L'importance du Cantique se limitait à enrichir l'esthétique nouvelle dans la sphère de la littérature et de l'art, tout cela d'une manière plus ou moins formelle.

---

[13] Voir le texte chez E. Kałužniacki, *Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius* (1375—1393) *nach den besten Handschriften herausgegeben*, Wien 1901 = London 1971, pp. 59—77. Sur cette sainte v.I. Dujčev: *Parasceve la Giovane, culto nei Balcani*. In: Bibliotheca Sanctorum, X (Roma 1968) coll. 332—333.

[14] Kałužniacki, *op. c.*, p. 64.

[15] Kałužniacki, *op. c.*, pp. 78—99.

[16] Kałužniacki, *op. c.*, pp. 147—169, spécialement la citation littérale du Cantique, IV, 7 à la page 151 (»Tu es toute belle, ma bien aimée, et sans tache aucune«), ensuite à la p. 168, la même citation combinée librement avec I, 10.

[17] E. Kalužniacki, *Aus der panegyrischen Literatur der Südslaven*, Wien 1901 = London 1971, pp. 97—115.

[18] Kalužniacki, *op. c.*, p. 100; pour d'autres citations et allusions v. pp. 97, 98, 106.

[19] Pour les détails, avec des indications bibliographiques, v. Dujčev, *Heidnische Philosophen*, p. 19 sqq.; idem, *Древноезически мислители*, p. 26 sqq.

[20] В. Ћоровић, *Прилози за нашу стару књижевност и хисторију*, in: Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, Скопље 1936, p. 89; И. Дуйчев: *Естествознанието в средновековна България*. Сборник от исторически извори, София 1954, p. 243 note 13 in fine. — Edité par: Ђ. Трифуновић: *Тумачење „Песме над песмама" од Теодорита Кирскої у преводу Константина Философа*, in Матица српска. Зборник за славистику, Nr. 2 (1971) 86—105.

[21] Description du manuscrit: E. Спространов, *Опис на ръкописите в библиотеката при Рилския манастир*, София 1902, p. 45 MS nr. 2/24 (37), ff. 115—241'. Cfr. aussi l'indication du manuscrit chez Б. Ангелов, *Съвременниците на Паисий*, II, София 1964, pp. 28—29. J'espère reprendre bientôt l'analyse de cette traduction.

Beobachtungen zur Technik der Herstellung eines bronzenen Weihrauchgefässes

Niklaus Dürr

Das Weihrauchgefäss, Höhe 9,6 cm, Durchmesser 10,5 cm, im Gussverfahren des verlorenen Wachses hergestellt, ist aussergewöhnlich gut erhalten und kaum je in Gebrauch gewesen. Die ikonographische Darstellung, üblich für diese Gruppe von Weihrauchefässen aus dem syrisch-byzantinischen Kreis, zeigt fünf Momente aus dem Leben Christi: Verkündigung, Geburt, Taufe, Kreuzigung und Grab (Abb. 1—6) (Privatbesitz Genf).

Nach gründlicher Reinigung des Gefässes von Oxyden und Verkustungen traten technische Merkmale zu Tage, an Hand derer der Ablauf des technischen Arbeitsvorganges Schritt für Schritt rekonstruiert werden kann.





Abb. 1. Engel der Verkündigung, wegen Platzmangel reduziert

Abb. 2. Geburt Christi, König, Krippe, zwei Tierköpfe und liegende Muttergottes

Abb. 3. Johannes der Täufer, Christus, darüber Heiliger Geist und Engel

Abb. 4. Kreuzigung: Christus am Kreuz mit Johannes und Maria, darüber Sonne und Mond







Abb. 5. Engel, Grab und Frauengestalt



Abb. 6. Äussere Bodenansicht des Gefässes. Thronender Christus

Zuerst wird die Form des Gefässes mit Standfuss, Körper und Halswülsten in Wachs modeliert, sei es gänzlich frei von Hand oder über einen Kegel gestülpt. Folgt auschliessend die figürliche Darstellung. Die Figuren werden aus einem wohl tönernen Model in Wachs abgezogen, gleich den manigfaltigen Figuren aus Quittenpaste die noch in traditionsreichen Gegenden zur Weihnachtszeit hergestellt werden oder den allbekannten tönernen Votivstatuettchen der Antike. Durch Ausstäuben des Models mit einer Talkart konnte ein Ankleben des Wachses verhindert werden (Abb. 7). An Hand des Gefässes können wir auf die Anwendung von „Gruppenmodel" und „Einzelmodel" schliessen. Sie setzen sich folgendermassen zusammen:

- — Engel der Verkündigung, Einzelfigur
- — Maria und Baum, Gruppenfigur
- — König, Krippe, darüber zwei Tierköpfe und liegende Muttergottes, Gruppenfigur
- — Johannes der Täufer, Christus, darüber Taube und weibliche Gestalt, das Ganze über Jordan, Gruppenfigur

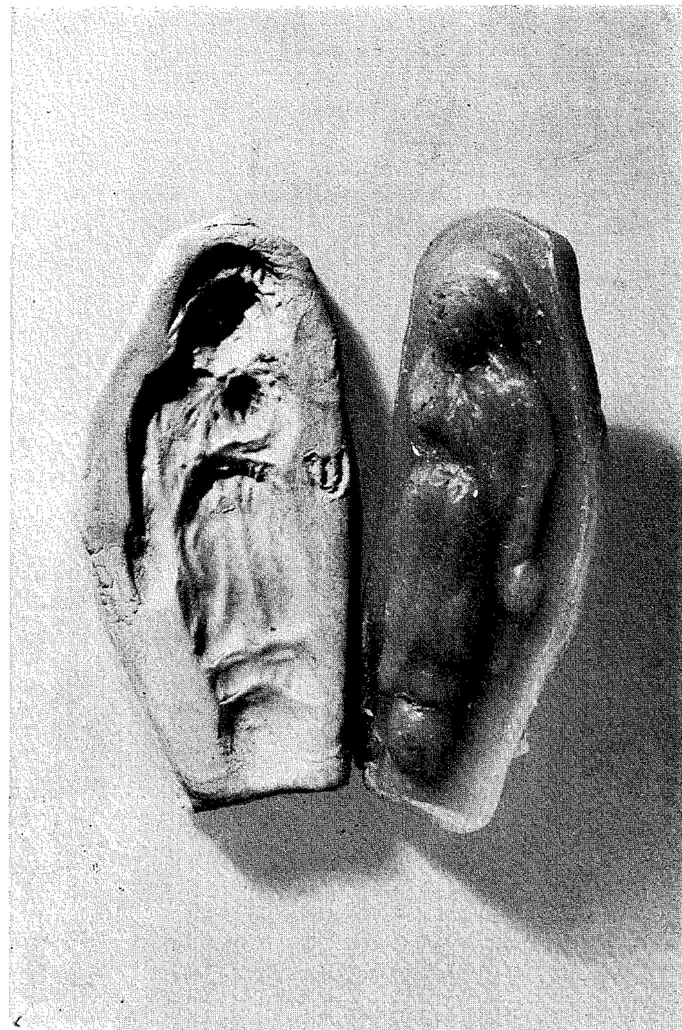


Abb. 7. Rekonstruktion eines Models mit Wachsabzug

- — Kreuzigung, Einzelfigur
- — Engel, Grab und Frauengestalt, Einzelfiguren.

Der Handwerker, ein Rechtshänder, wie aus dem Arbeitsvorgang abzuleiten ist, klebt nun die erste Wachsfigur, den Verkündigungsengel auf das in Wachs zubereitete Gefäss, stülpt es über die linke Hand, drückt den Rand der Figur rundherum an das Gefäss gut an und verstreicht und egalisiert mit Hilfe eines feinen Spachtels beide Teile indem er gleichzeitig mit den Fingern von innenher einen Gegendruck auf die mit der Figur belegten Stelle ausübt. Haare und Nimbus werden mit dem Spachtel übermassig betont was eine Verstärkung des Anhaftens zur Folge hat. Beim „Gruppenmodel", Z. B. der Taufe, wird die ganze Figurengruppe — einem Medaillon gleich — auf die Oberfläche des Gefässes aufgetragen und der Umriss der in Wachs abgezogenen Gruppe sorgfältig mit der Gefässobefläche verstrichen. Spuren von Spachtelzügen und Glättungen der Oberfläche sind im Erz wieder ersichtlich; in ihrer Strichrichtung und rythmischen Bewegung tragen sie alle dem schon auf dem Gefäss modellierten Halswust Rechnung. Sie bekräftigen somit die Hypothese dieses Arbeitsvorganges, eines Verfahrens das jedem heutigen Kunstbronzegiesser geläufig ist.

Da jedoch die Gruppe als Ganzes auf das Gefäss aufgetragen wurde ist der Grund zwischen den einzelnen Figuren innerhalb der Gruppe erheblich höher gelegen als die Oberfläche des zu dekorierenden gefässes. An einzelnen Stellen, so bei der Geburtsgruppe, kann ein Höhenunterschied bis zu 4 mm gemessen werden.

Der Handwerker kommt nun mit dem Ankleben und Egalisieren der Figuren an die Oberfläche des Gefasskörpers zur letzten Figur nach dem Grabe. Der ihm jetzt noch zur Verfügung stehende Raum zwischen Grab und den Anfang des Zyklus, dem Engel der Verkündigung, erweist sich jedoch für die schon ausgemodelte Wachs-

figur zu knapp. Da er die Figur auf alle Fälle anbringen muss — die Model waren wohl nummeriert um eine strenge Abfolge zu gewährleisten — blieben ihm nur zwei Möglichkeiten offen: die ganze Arbeit von Grund auf neu zu beginnen, das Gefäss etwas ausladender zu modellieren und die Figuren näher zusammenzurücken oder den schon bestehenden Verkündigungsengel in der Breite zu reduzieren um für die noch fellende Frauenfigur Platz zu gewinnen. Er wählt die letztere Lösung und schneidet die Hälfte des Körpers des Engels der Länge nach ab, sucht mit einigen Schnörkeln über die Schnittfläche hinwegzutäuschen und gewinnt so den nötigen Raum für die noch übrig gebliebene Figur.

Zum Schluss werden noch die Hängeösen aufmodelliert, mit einem Griffel oder Spachtel summarisch das Rautenmuster auf Standfuss und Hals angebracht, der vorspringende Wulst des Schulter- und Halsbandes geriffelt und das Gefäss kann — in Gusserde gebettet — ausgegossen werden. Ausser den Austilgen der Ausgusskanäle wurde der fertige Guss in keiner Weise mit dem Stichel überholt.

Die Verwendung von einzelnen Modeln für die Herstellung dieser Gattung von bronzenen Weihrauchgefässen scheint nicht nur allein dem Handwerker seine Arbeit zu erleichtern, sondern sie hat für uns eine weitere wichtige Bedeutung. Sie offenbart uns, dass zu dieser gegebenen Zeit die Ikonographie der einzelnen Momente aus dem Leben Christi schon starr festgelegt war und dass dem Handwerker und Künstler keinerlei eigene Auslegung der Themen mehr belassen wurde.[1]

Die üblichste und in den meissten Fällen angewandte Technik zur Vervielfältigung und Massenproduktion der bronzenen Weihrauchgafässe besteht im Abformen eines beendeten Bronzegefässes in Ton durch zwei vertikal geteilte Kalotten oder auch drei Segmenten. Diese, wieder zusammengefügt, mit einer Wachsschicht ausgegossen und an die Innenwände angedrückt, ergeben nun wieder ein für den Guss bereites Wachsgefäss. Ein Bronzegefäss dieser Gattung im Musée d'art et d'histoire in Genf weist im Innern Spuren des Zusammenfügens der beiden Wachskalotten auf. Durch stetiges Übermodeln der fertigen Produkte in verschiedenen Werkstätten werden die Darstellungen im Laufe der Zeit bis ins Unerkenntliche verzerrt.

Das hier kurz in technischer Hinsicht behandelte Weihrauchgefäss stammt aus der Gegend zwischen Antep und Urfa, also dem Einzugsgebiet des wichtigen religiösen Zentrums von Edessa. Andere Exemplare, auch mit syrischer Inschrift, sind mir aus dieser Gegend stammend bekannt und in Beyrouth wurde als Herkunftsort derartiger Weihrauchgefässe der Süden der Türkei oder Nord-Syrien angegeben.

[1] Mit Absicht wird hier nur ein technisches Verfahren erläutert und keineswegs auf die Ikonographie der Darstellungen dieser Gruppe von Weihrauchgefässen eingegangen noch nur einen Versuch zur Datierung derselben unternommen. Die Dissertation von Frau Ilse Richter, Altmarkstrasse 15, Berlin, über die Typologie der bronzenen Weihrauchgefässe unter Anleitung von Prof. Victor H. Elbern, Berlin, wird uns in Kürze Antwort auf all diese Probleme geben.

The London September Metaphrast Additional 11870

Christopher Walter

The esteem in which the Metaphrastic collection of Lives of Saints was held in Byzantine society may be judged by the number of manuscripts which have survived. Ehrhard identified and briefly described some thousand examples of the ten volumes into which it was divided.[1] Symeon the Metaphrast worked in the 10th century, revising or rewriting existing Lives, and presenting them according to the date of the saint's commemoration in the liturgical calendar of the Byzantine Church.[2] His achievement may be related to the movement after the Triumph of Orthodoxy to renew and promote the cult of saints. Of these thousand manuscripts, only fifty odd are illuminated; about twenty contain scenes and ten contain cycles.[3] The earliest dated illuminated volumes are *Paris. graec.* 580+1499 (1055—1056) and *Mosquen. graec.* 382 (1063).[4] Most of the others can be placed on stylistic grounds in the late 11th or the 12th century.

Symeon the Metaphrast's collection has points in common with another innovation: the selection and arrangement of the Homilies of Gregory of Nazianzus in the order of the liturgical calendar. Some forty illuminated manuscripts of the «liturgical edition» are known. They too date for the most part from the same period as the illuminated Metaphrastic Lives. However, unlike these, the manuscripts of Gregory's Homilies have been fully published.[5] Consequently it is possible to formulate with some exactitude the principles governing their illustration.[6] The illuminators rarely innovated. Either they painted the kind of scene which was already considered appropriate to the illustration of homilies, or they sought a model in the Synaxary; that is to say, they chose the scene used to illustrate the feast upon which the homily was read.

Since a considerable number of the illuminated Metaphrastic manuscripts have not yet been published, the principles governing their illustration cannot yet be formulated with the same exactitude. Nevertheless, they have been established in their general lines by the best connoisseur of this genre of manuscript, Mademoiselle Sirarpie Der Nersessian. She has shown that new cycles or scenes were rarely, if ever, created to illustrate Metaphrastic texts. She has also suggested that the illustrations derive, as a general rule, from Synaxaries rather than pre-Metaphrastic Lives of Saints.[7]

Since the publication of Mlle Der Nersessian's basic study, other scholars have brought new material to light, and have studied the illuminated Metaphrastic manuscripts from different angles. Pavle Mijović has revealed the complexities of the relationship between Synaxary illustration and that of Metaphrastic Lives.[8] Nancy Ševčenko has begun to establish which volumes of Lives, now dispersed in different libraries, once belonged to the same set.[9] She has also found evidence for differing biographical traditions in manuscript illustration and other media.[10] I have myself shown that the illuminators of Metaphrastic manuscripts could depart from the apparent norms. For example, the October volume, *Vatican. graec.* 1679, includes a number of original scenes, in which martyrs revenge themselves on their persecutors.[11]

Be this as it may, the basic task for students of Metaphrastic illustration is that to which Mlle Der Nersessian first addressed herself: to establish the iconographical sources of the miniatures. This may be undertaken in two ways. Either the models for volumes belonging to the same set may be established, or the same procedure may be applied to volumes for the same month belonging to different sets. In each case, study of the sources must be conjugated with the progressive publication of all the illuminated volumes. Until this has been achieved, conclusions will necessarily be tentative.

The September volume in the British Library, *Londin.* Additional 11870, being the unique survivor of its set, is best studied in relation to other volumes for September. It came into the possesion of the British Library between 1841 and 1845 as part of the Butler collection.[12] Six other illuminated manuscripts of the September volume are known. Oxford Barocci 230, f. 3^{v}, has a frontispiece consisting only of portraits of the saints whose Lives are included in the volume.[13] Oxford Cromwell 26, although much inferior in execution, resembles *Vatican. graec.* 1679, in that it contains two miniatures, ff. 131, 162, of vengeance on a persecutor.[14] Three Athonite manuscripts, Lavra D 46 (422), D 51 (447) and Stavronikita 3, contain only a miniature of Symeon the Stylite, whose Life begins the volume.[15] On the other hand, Venice *Marc. graec.* 586 (660) contains a portrait or scene for every Life of the month.[16]

---

1 A. Ehrhard, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche.* Texte und Untersuchungen, 51 Leipzig/Berlin 1938, 306—717.

2 H. Delehaye, *Synaxaires, ménologes, typika*, Variorum, London 1977.

3 Nancy Ševčenko, *An Eleventh Century Illustrated Edition of the Metaphrastian Menologium*, Eastern European Quarterly, 13 (1979), 423—430; Eadem, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Bari printing.

4 Sirarpie Der Nersessian, *The Illustration of the Metaphrastian Menologium*, Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr. edited K. Weitzmann, Princeton, 1955, 224; Ševčenko, *art. cit.*, 423, 425.

5 G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969.

6 Ch. Walter, *Liturgy and the Illustration of Gregory of Nazianzus' Homilies*, Revue des études byzantines, 29 (1971), 183—212, reprinted, Studies in Byzantine Iconography, Variorum, London 1977; Idem, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 48—53.

7 Der Nersessian, *art. cit.*, (note 4), 231.

8 P. Mijović, *Menolog*, Beograd 1973.

9 Ševčenko, *art. cit.*, (note 3); Eadem, *Six Illustrated Editions of the Metaphrastian Menologium*, Résumés der Kurzbeiträge, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress (Vienna, 1981), 7.3.

10 Ševčenko, *op. cit.* (note 3).

11 Ch. Walter, *The Triumph of Saint Peter in the Church of Saint Clement at Ohrid and the Iconography of the Triumph of the Martyrs*, Zograf 5 (1974), 30—34.

12 *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years* 1841—1845, London 1850. I express my gratitude to the staff of the Department of Manuscripts for allowing me to study this manuscript and for supplying me with the photographs published here.

13 Irmgard Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschrift*, I, Oxford Bodleian Library, Stuttgart 1977, no. 34, fig. 172.

14 *Ibid., no.* 23.

15 Mijović, *op. cit.* (note 8), 196 note 149, 204 notes 176, 177.

16 *Ibid.*, 196 note 147. I thank Dr Pavle Mijović for kindly allowing me to use his set of photographs of this manuscript and his personal notes on it. For the Lives of Symeon the Stylite and of Mamas, this manuscript has, f. 1, an elaborately framed picture of Symeon on

It is obvious that this last manuscript lends itself best to comparison with the London volume, although it also is unfortunately still unpublished. Further comparative material is afforded by the Synaxary *Vatican. graec.* 1613, fully illustrated for the month of September. Yet such an enquiry does not exhaust the interest of the London volume. Its sumptuous decoration, unique in Metaphrastic manuscripts, has parallels in those of other genres. A close investigation of its relationship to other manuscripts lies beyond the scope of the present article. However, since Additional 11870 is being published here for the first time, the article includes a detailed description of it, which follows, as far as possible, the pattern established for the catalogue of illuminated manuscripts in the National Library of Greece.[17]

DESCRIPTION OF THE MANUSCRIPT

I. Codicology

The text begins with a calendar of the Metaphrastic Lives for the months of September and October, written in gold letters (ff. 1—5). For each day there is a brief account of the saint (ca. 5 lines), similar to that which may be found in Synaxaries. It may be inferred that there would have been a companion volume for October, even if all ten volumes were never illuminated in the same sumptuous way.

There follows the standard Metaphrastic text for the Lives read during September, except that Phocas is omitted (September 22). His Life can never have been present at its proper date in the manuscript, for the preceding Life (Eustathius) ends on f. 174, and the next (Thecla) begins immediately on f. 174.v

The list of Lives is as follows.[18]

1. ff. 6—34v, Symeon the Stylite (September 1) PG, 114, 336—392 (BHG 1687)
2. ff. 35—44 Mamas (September 2) N. Klerides, Κυπριακαί Σπουδαί, 15 (1952), 125a—137a (BHG 1018)
3. ff. 44v—51v Anthimus (September 3) PG, 115, 172—184 (BHG 135)
4. ff. 52—59v Babylas (September 4) PG, 114, 968—981 (BHG 206)
5. ff. 60—66v Miracle of the Archangel Michael at Chones (September 6) M. Bonnet, Analecta Bollandiana, 8 (1889), 308—316 (BHG 1284)
6. ff. 67—74 Eudoxius (September 6) PG, 115, 617—633 (BHG 1604)
7. ff. 74—77 Sozon (September 7) PG, 115, 633—640 (BHG 1644)
8. ff. 77—84 Severianus (September 8) PG, 115, 640—652 (BHG 1627)
9. ff. 84—90v Menodora, etc. (September 10) PG, 115, 653—665 (BHG 1273)
10. ff. 90v—104 Theodora (September 11) PG, 115, 665—689 (BHG 1730)
11. ff. 104—108 Autonomus (September 12) PG, 115, 692—697 (BHG 198)
12. ff. 108—117 Cornelius (September 13) PG, 114, 1293—1312 (BHG 371)
13. ff. 117v—121 Nicetas (September 15) PG, 115, 704—712 (BHG 1340)
14. ff. 121v—132 Euphemia (September 16) PG, 115, 713—732 (BHG 620)[19]
15. ff. 132v—140v Sophia (September 17) PG, 115, 497—513 (BHG 1638)
16. ff. 141—150v Trophimus (September 19) PG, 115, 733—749 (BHG 1854)
17. ff. 151—174 Eusthatius (September 20) G. Van Hooff, Analecta Bollandiana, 3 (1884), 66—112 (BHG 642)
18. ff. 174v—188 Thecla (September 24) PG, 115, 821—845 (BHG 1719)
19. ff. 188—197 Euphrosyne (September 25) PG, 114, 305—321 (BHG 626)
20. ff. 197v—209 John Theologus (September 26) PG, 116, 684—705 (BHG 919)
21. ff. 209v—218 Callistratus (September 27) PG, 115, 881—900 (BHG 291)
22. ff. 219—231 Chariton (September 28) PG, 115, 920—917 (BHG 301)
23. ff. 231—242v Cyriacus (September 29) PG, 115, 920—944 (BHG 464)
24. ff. 242v—273 Gregory of Armenia (September 30) PG, 115, 944—996 (BHG 713)

The manuscript has no colophon, nor does it offer any other information which would permit an objective dating.[20] In the catalogue it is attributed to the 12th century. However, Richard and other scholars subsequently opted for the 11th century.[21] The evidence provided bythe miniatures is favorable to a late 11th-century or early 12th-century date. This point will be discussed later.

The manuscript is written on vellum. It measures 42,0 × 31,5 cm., and contains 273 folios. It is ruled in double

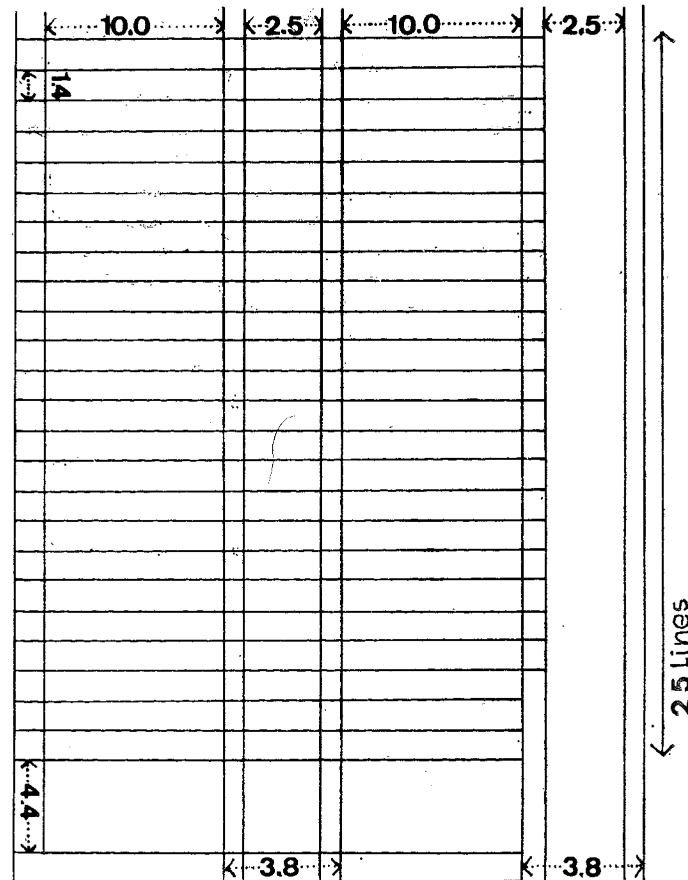


Fig. 1. Ruling of manuscript

his column, with the title, detached from the miniature, enclosed in a Pi-shaped border, and. f. 35, frontal portraits of Mamas and John. For the Life of Phocas, there is, f. 180, a scene of Phocas who stands in front of a beheaded person, lying on the ground. For *Vatican. graec.* 1613, see *Il Menologio di Basilio II*, ed. C. Stornajolo & F. Pio dei Cavalieri Vatican/Milan 1907, II, pagination as in the manuscript.

[17] Anna Marava-Chatzinicolaou & Christina V. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece* I, Athens 1978.

[18] C. Van De Vorst & H. Delehaye, *Catalogus codicorum hagiographorum graecorum Germaniae, Belgii, Angliae*, Brussels 1913, 264—265. [illegible]

[19] Critical edition of this Life published by F. Halkin, *Euphémie de Chalcédoine*, Brussels 1965, 141—161.

[20] See above, note 12.

[21] M. Richard, *Inventaire des manuscrits grecs du British Museum*, [illegible]

columns of 25 lines (fig.1). The script is calligraphic in style, as was usual for books intended for worship. The ink is brown in colour. The manuscript had already suffered damage while it was still being used for worship, particularly at the beginning of the Lives. Thus a number of folios, written in black ink in another hand, were added later to replace those which were lost: ff, 6, 13, 23, 27, 33, 35, 42. From f. 53, there are regular quaternia, although the numbering of the φυλλαί is not consecutive. One folio, f. 230^{v}, was left blank. Modern repairs and remounting have been undertaken, notably for ff. 1—48 and 246. The binding is also modern.

A number of notes have been added. Those on ff. 1, 4, 108, 218^{v} are not readily decipherable. On f. 198, in the bottom margin, is the signature of a monk: Ὑάκινθος. The name of another monk is also written there: Ἰωσῆφ μοναχός with the following inscription: + ἐξῆλθε λαθ . . . εἰς ἀνάθλασυν τὰ . . . ἐξ ευφνης σα. This may be restored thus: + ἐξῆλθε λαθ[ραίως] ἐξ ἀνάθλασιν κ[αὶ] [ἀπέθανεν] ἐξαίφνης. He went away (sc. the monk Joseph) furtively into the world and (died) unexpectedly.[22]

It seems that Kondakov was the first art historian to appreciate the interest of this manuscript. Since his time, it has been regularly mentioned in general studies.[23] Miniatures from it have been reproduced in books intended for a wider public.[24] However, it has more particulary interested scholars who have specialized in the illustration of the Metaphrastic Lives.

II. Decoration

Headpieces

All the headpieces conform to the same general pattern. The setting of the scene or scenes is a richly ornamented rectangular frame, which is directly attached to the Pi-shaped border of the title. A shrub-like ornament projects diagonally from the two upper corners. At the lower extremities of the border of the title, set at a slight distance away from it, are two further shrub-like ornaments projecting directly upwards. The measurements vary slightly from headpiece to headpiece. They are given exactly for the Life of Anthimus (fig. 2).

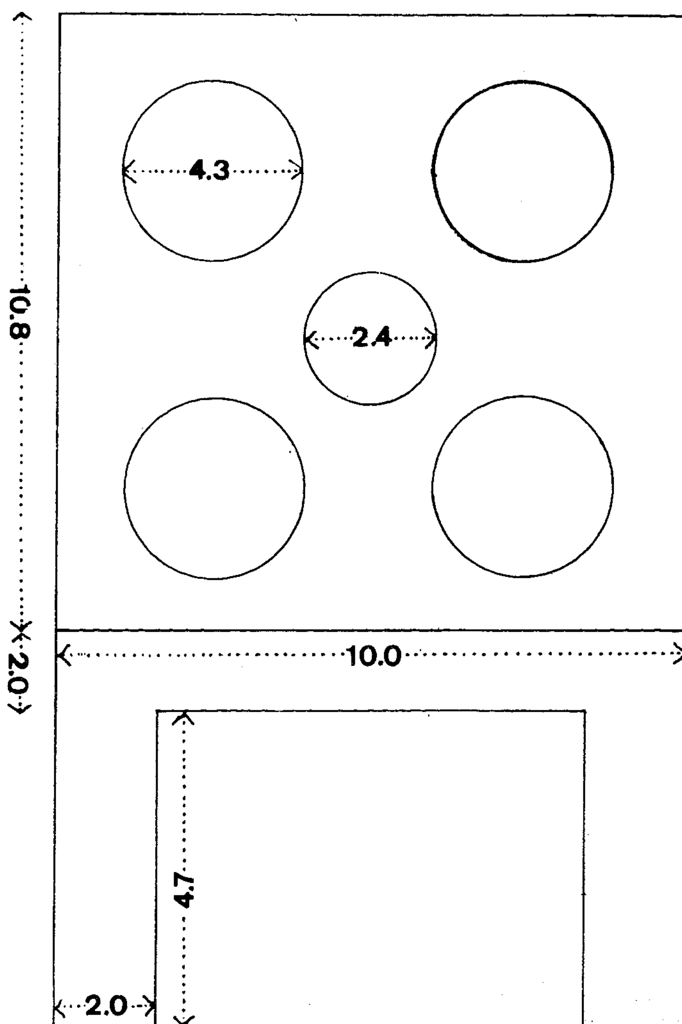


Fig. 2. Measurements of miniature for Anthimus (3)

The ornamental patterns, meticulously executed, are made up of tendrils, leaves and flowers. In spite of the basic similarity of the headpieces, the same pattern is never repeated exactly. The colours, layered on gold, are light and dark blue, light and dark green, crimson and pink.

Initial letters

The initial letter of each Life is illuminated. The ornamentation is entirely non-figurative. It consists for the most part of double tendrils with bulging leaves. The letter O is decorated with leaves projecting inwards so as to form a cross in the interior. The colours used are the same as for the headpieces.

III Miniatures

The twenty-two pictures are all painted in the same technique of layering on a gold background. The individual scenes and portraits usually have a light and dark green foreground with plants or shrubs, conventional in character. This does not appear in two miniatures, those of Menodora (9) and Cornelius (12). This foreground is also found in *Marc. graec.* 586. The paintings are presented here according to their type: six cycles, eight individual scenes of martyrdom (five by beheading), three other scenes and five portraits. The numbers correspond to the order of the Lives in the manuscript.

Cycles

3. Anthimus (f. 44^{v}) (fig. 3)

The title reads: Martyrdom of the holy hieromartyr Anthimus, bishop of Nicomedia. A clipea portrait of Anthimus (diameter 2,4 cm) is placed in the centre of the headpiece. He wears an ochre phelonion under his omophorion, and holds a book. The four scenes which surround it (diameter 4,3 cm) correspond to the narrative of his passion in the text: the emperor Maximian sends horsemen to Semana, where Anthimus had taken refuge (PG, 115, 173d); they find Anthimus (176a-b); he is tortured on the wheel (180b). In the final scene, Anthimus is represented at prayer and being beheaded (184). The architecture and mountains are mauve, the clothing light and dark blue, vermilion and brown. Anthimus, as in his portrait, wears an ochre phelonion. The condition is excellent, except that the faces

---

22 I thank Dr Joseph Munitiz for attempting to decipher these notes, and Dr F. Barišić for restoring that on f. 198.

23 N. Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, I, Odessa 1876, 215—216; II, Paris 1893, 113; O.M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911; reprinted New York 1961, 480, figs. 159—160; Idem, *East Christian Art. A Survey of the Monuments*, Oxford 1925, 316, pls. 57—58; J. Ebersolt, *La miniature byzantine*, Paris/Brussels 1926, 36 note 6; H. Buchthal, *Miniature Painting of the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957, 10—11, pl 140 b; J. Beckwith, *The Art of Constantinople*, London 1961, 115, 124—125, fig. 165; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, 171, 248 note 15, 249 note 31; *Catalogue de l'exposition, L'art byzantin, art européen*, Athens 1964, no. 354, with an inaccurate description.

24 G. F. Warner, *British Museum Reproductions from Illuminated Manuscripts*, Series I, London 1907, pl. 1; J.A. Herbert, *Illuminated Manuscripts*, London 1911, pl. 5; G. Mathew, *Byzantine Painting*, London 1950, pls. 5—6, who suggests that the manuscript was illuminated in Bithynia, because Autonomus was martyred there! This unconvincing argument has, unfortunately, been taken seriously in the catalogue of the Athens exhibition; Idem, *Byzantine Aesthetics*, London 1963, vii; E. Kitzinger, *Early Medieval Art*, 2nd edition, London 1955, 94, 110, pl. 37.



Fig. 3. Anthimus (f. 44ᵛ)

of the emperor and executioner are rubbed. Since the same rubbing occurs in other miniatures, the obliteration was probably deliberate.

The cycle is unique. In *Vatican. graec.* 1613, p. 7, and *Marc. graec.* 586, f. 46, Anthimus is represented being beheaded.[25]

Fig 4. Babylas (f. 52)





Fig. 5. Eudoxius (f. 67)

4. B a b y l a s (f. 52) (fig. 4)

The title reads: Martyrdom of the holy hieromartyr Babylas, bishop of Antioch. The four scenes (diameter 3,8 cm) correspond to the narrative of his passion: Babylas is brought before Numerian (PG, 114, 969c); he is imprisoned with his foster-children (976a-b); they are fixed to posts and their flesh is torn with iron claws (976a-b); they are beheaded (980d). The mountains are pink, while the architecture is green and mauve. The clothing is vermilion, blue and pink. Babylas wears a light blue sticharion and ochre phelonion. Apart from some rubbing on the two lower scenes, the condition is excellent.

The cycle is unique. In the last scene, the number of foster-children has increased from two to three. In *Vatican. graec.* 1613, p. 10. and *Marc. graec.* 586, f. 54ᵛ, there is only a scene of beheading, with three foster-children.

6. E u d o x i u s (f. 67) (fig. 5)

The title reads: Martyrdom of the holy martyrs Eudoxius, Romulus, Zeno and Macarius. The four scenes (diameter 3,6 cm) correspond to the narrative: Eudoxius and his companions dispute with Diocletian (PG, 115, 625c); they are beaten — various tortures are mentioned in the text (625d); they are imprisoned (628c); they are beheaded 632d). The mountains and architecture are brown and mauve. The costumes are light and dark blue, ochre, crimson and vermilion. The condition, apart from rubbing on the first and last scene, is excellent.

The cycle is unique. In *Vatican. graec.* 1613, p. 18 and *Marc. graec.* 586, there is a scene of beheading. In the latter manuscript, the bodies of martyrs, except for the one being beheaded, are prostrate on the ground.

---

[25] For the alternative iconographical tradition associating Anthimus with the martyrs of Nicomedia, see Der Nersessian, *art. cit.* (note 4), 227—228; Eadem, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, II, *Londres Add.* 19.352, Paris 1970, 93—94.



Fig. 6. *Severianus* (*f. 77*)



Fig. 7. *Trophimus* (*f. 141*)

8. S e v e r i a n u s (f. 77) (fig. 6)

The title reads: Martyrdom of the holy and glorious martyr Severianus. In the centre of the headpiece, there is a clipea portrait of Severianus at prayer (diameter 2,4 cm). The four scenes (diameter 3,1 cm), with one exception, correspond to the text: Severianus is brought before Lysias (PG, 115, 646); he is beaten (not mentioned in the text); he is fixed to a post and his flesh is scraped (648b-c); he is suspended by a cord from a tower (648c—649). The mountains are brown, the architecture brown and light and dark blue. The clothing is dark blue and vermilion; the emperor's cloak is crimson; the badge of nobility on Severianus' cloak is brown. The condition is excellent.

The cycle is unique. In *Vatican. graec.* 1613, p. 24, and *Marc. graec.* 586, f. 78ᵛ, Severianus is suspended from a tower with weights attached to his feet.

16. T r o p h i m u s (f. 141) (fig. 7)

The title reads: Martyrdom of the holy Martyrs Trophimus, Sabbatius and Dorymedon. The four scenes (diameter 3,5 cm) correspond to the text: Sabbatius is brought before the emperor and tortured by being fixed to a post while his flesh is scraped (PG, 115, 737a-b); he dies as a result of his injuries (737c-d); Trophimus and Dorymedon are brought before the emperor (737a, 744c); since wild beasts refuse to devour them, they are beheaded (749b). The mountains are mauve. The colour of the architecture, ochre, olive, blue, varies from scene to scene. The emperor's throne is gold and vermilion; he wears a vermilion mantle and buskins with a blue tunic. The other persons are dressed in vermilion and blue, with gold badges of nobility.

The cycle is unique. In *Vatican. graec.* 1613, p. 49, both the torture of Sabbatius and the execution of his companions are represented. In *Marc. graec.* 586, f. 146, there is a common scene of beheading for the three martyrs.

17. E u s t a t h i u s (f. 151) (fig. 8)

The title reads: Martyrdom of the holy and glorious martyr Eustathius. The four scenes (diameter 3,8 cm) correspond to the text: Eustathius has a vision of Christ crucified between the antlers of the stag which he is hunting (Analecta Bollandiana, 3 (1884), 68—71); he is baptized with his wife and two sons (71); he is brought, with his family, before the emperor (85); they are martyred by being placed in a red-hot brazen bull (110). In the first scene, the mountains are olive and the horse grey. In the others, the architecture is grey and blue. Vermilion is much used: for

Fig. 8. *Eustathius* (*f. 151*)



the bull, the fire, Eustathius' tunic and his wife's maphorion, the emperor's buskins and throne. The children wear light blue and mauve tunics. The bishop's sticharion is dark blue, his phelonion indigo. The first scene is badly rubbed.

The cycle differs from the others in this manuscript in that it includes the conversion and baptism of Eustathius. A more developed version of it illustrates the Life in the Metaphrastic selection, Athos Esphigmenou 14, ff. 52r-v.[26] Here scenes of the voyage of Eustathius and his family and of the children being attacked by wild beasts are included. The scene of the theophany which led to the conversion of Eustathius was popular in the period after the Triumph of Orthodoxy.[27] It appears in the Chludov Psalter, f. 97v, in illustration to Psalm 96, 11, where it is associated with Saint Peter in prison.[28] In this miniature for obvious reasons, the vision of Christ takes the form of an icon. Eustathius, seated on his horse, turns back towards stag. In the Theodore Psalter, f. 130v, in illustration to the same Psalm, his horse is rearing, as in Esphigmenou 14.[29] The presentation in Additional 11870, with Eustathius standing by his horse, is not found elsewhere. By contrast, the death-scene is an established iconographical type, appearing in *Vatican. graec.* 1613, p. 53, *Marc. graec.* 586, f. 56, Esphigmenou 14, and the wall-calendar at Dečani.[30]

Single scenes of martyrdom

Execution by beheading

11. A u t o n o m u s (f. 104) (fig. 9)

The title reads: Martyrdom of the holy and glorious martyr Autonomus. In the miniature (8,0 × 10 cm), Autonomus, wearing a vermilion tunic with a dark brown neckpiece, stands, slightly inclined, with his hands tied. The executioner, wearing a dark green tunic with a vermilion mantle and breeches, holds a scabbard in his left hand and a raised sword in his right. The mountains in the background are brown and violet.

Fig. 9. Autonomus (f. 104)





Fig. 10. Nicetas (f. 117v)

The scene has no relationship to the text. Autonomus was, in fact, a bishop, Italian in origin, who was martyred in Bithynia.[31] According to the Life, he was struck down before the altar of a church. In *Vatican. graec.* 1613, p. 30, and *Marc. graec.* 586, f. 106, he is struck down before a church.

13. N i c e t a s (f. 117v) (fig. 10)

The title reads: Martyrdom of the holy and glorious megalomartyr Nicetas. In the miniature (10,6 × 10 cm), Nicetas, wearing a blue loin-cloth, stands, slightly inclined, with his hands behind his back. The executioner, whose face has been scraped, wears a blue tunic and shoes, with vermilion stockings and mantle. He raises his sword in both hands. The mountains are brown and olive.

The scene has no relationship to the text. According to the Metaphrastic Life, Nicetas was burned. This is how his death is represented in *Vatican. graec.* 1613, p. 37, and *Marc. graec.* 586, f. 120.

15. Sophia (f. 132v) (fig. 11)

The title reads: Martyrdom of the holy woman Sophia and that of her daughters Faith, Hope and Charity. In the miniature (9,2 × 9,5 cm), two of the daughters have already been beheaded. The third stands, slightly inclined, while the executioner raises his sword. Sophia, awaiting her turn, stands to the left of the scene. The women wear pale blue tunics. The executioner's tunic is dark blue, while his mantle and breeches are vermilion. The mountains are olive and

---

[26] *The Treasures of Mount Athos*, ed. S. Pelekanides, etc., II, Athens 1975, fig. 17—18; Ševčenko, *art. cit.*, (note 3), 426—427.

[27] A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1957, 200—201, 227; Der Nersessian, *op. cit.*, (note 25), 97. For the baptismal scene, see Ch. Walter, *Baptism in Byzantine Iconography*, Sobornost, 2 (1980), 17, fig. 3; Idem, *op. cit.*, (note 6), 48, 51, 125.

[28] Marfa Ščepkina, *Миниатюры Хлудовской псалтыри*, Moscow 1977 at folio number.

[29] Der Nersessian, *op. cit.*, (note 25), 47, fig. 211.

[30] Mijović, *op. cit.*, (note 8), 318, fig. 206.

[31] *Bibliotheca sanctorum*, 2, 634.



Fig. 11. Sophia (f. 132ᵛ)

ochre. There is some rubbing, so that the obliteration of the executioner's face may not be deliberate.

The picture corresponds to the Life. The same iconography is used in *Vatican. graec.* 1613, p. 43, and *Marc. graec.* 586, f. 136.

Fig. 12. Callistratus (f. 209ᵛ)



21. C a l l i s t r a t u s (f. 209ᵛ) (fig. 12)

The title reads: Martyrdom of the holy and glorious martyr Callistratus and of those with him. In the miniature (10,5 × 9,9 cm), only the execution of Callistratus is represented. He stands slightly inclined, his hands tied behind his back, wearing an ochre tunic with vermilion borders. The executioner wears a blue tunic with a vermilion mantle and buskins.

The picture does not correspond to the Life, according to which Callistratus was chopped up secretly in prison (PG, 115, 897d). However, in *Vatican. graec.* 1613, p. 70, and *Marc. graec.* 586, f. 265, he is also beheaded. In the latter manuscript, his companions are represented awaiting their turn.

24. G r e g o r y o f A r m e n i a (f. 242ᵛ) (fig.13)

The title reads: Life and deeds and martyrdom of the holy hieromartyr Gregory of Great Armenia. In the miniature (10,4 × 10,5cm), Gregory wearing a light blue sticharion, light green phelonion, gold epitrachelion and white omophorion, stands, slightly inclined, his hands covered by his phelonion. The executioner, wearing indigo breeches, dark brown tunic, white buskins and a vermilion mantle. The mountains are mauve, olive and light brown. The tall, narrow building to the left is olive and light green with a vermilion roof. There is some rubbing, and the executioner's face is obliterated.

The reference to martyrdom in the title may have misled the artist, for there is little evidence that Gregory of Armenia died by violence.[32] A cycle existed for his Life, two scenes from which illustrate Psalm 39,3, in the Theodore

[32] There exists an unpublished Passion for Gregory (BHG 712g); a Life was translated into Greek before the 8th century (BHG 712z), G. Garitte, *La Vie grecque inédite de saint Grégoire d'Arménie*, Analecta Bollandiana, 83 (1965), 233—290; the principal source for his Life was the Book of Agathangelus (BHG 712); Idem, *Documents pour l'étude du livre d'Agathange*. Studi e testi, 127, Vatican 1946. In these texts, as in the Metaphrastic Life, there is no reference to a violent death.

Fig. 13. Gregory of Armenia (f. 242ᵛ)





Fig. 14. Sozon (f. 74)

Psalter, f. 48.[33] In *Vatican. graec.* 1613, p. 74, and *Marc. graec.* 586, f. 300ᵛ, the text is illustrated by a portrait.

Other forms of execution

7. S o z o n (f. 74) (fig. 14)

The title reads: Martyrdom of the holy megalomartyr Sozon. In the miniature (7,6 × 9,7 cm), Sozon lies naked on the ground, while two men, dressed in vermilion and indigo breeches and tunics with white buskins, beat him with clubs. To the left, from an upper window, the emperor, dressed in vermilion, looks on. The architecture is mauve, dark blue and dark green.

The Life mentions that Sozon was beaten with clubs. Such scenes are known from the 9th century, for Mark of Arethusa in the Ambrosian Gregory, p. 735, [34] and for Eleazar, father of the Maccabees, in *Paris. graec.* 510, f. 340.[35] It is usual, in scenes of beating with clubs, for the emperor to look on from an upper window. Examples occur in the second Metaphrastic volume for December, Athos, Lavra, D 51 (427), the cycle for Saint George at Staro Nagoričino,[36] and the cycle for Saint Euphemia in her shrine at Constantinople.[37] In *Vatican. graec.* 1613, p. 20, Sozon is represented stripped and suspended by the feet, a torture which is also recounted in the Life. In *Marc. graec.* 586, f. 75ᵛ, he is represented seated on the ground and menaced by clubs.

---

33 Sirarpie Der Nersessian, *Les portraits de Grégoire l'Illuminateur dans l'art byzantin*, Byzantion, 36 (1966), 386—395; Eadem, *op. cit.*, (note 25), 29, 96, fig. 82.

34 *Ambrosian. graec.* E 49—50 sup., A. Grabar, *Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne*, Paris 1943, pl. 68 i.

35 H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, 2nd edition, Paris 1929, 27, pl. 48.

36 N. Okunev, *Građa za istoriju srpske umetnosti*, 1. *Crkva svetog Đorđa u Starom Nagoričinu*, Glasnik Skopskog naučnog društva, 5, (1929), 111, no. 20;

37 R. Naumann & H. Belting, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Istanbuler Forschungen, 25, Berlin 1966, pl. 32b, no. 10.

38 The play on words, πανευφήμου μάρτυρος Ἐυφημίας, is untranslatable, Halkin, *op. cit.*, (note 19), xix.



Fig. 15. Euphemia (f. 121ᵛ)

14. E u p h e m i a (f. 121ᵛ) (fig. 15)

The title reads: Martyrdom of the holy and universally reputed martyr Euphemia.[38] In the miniature (6,7 × 9,5 cm), Euphemia stands naked in a fire, her arms outstretched in prayer. To left and right are light and dark blue colonnades with vermilion hangings. Apart from slight rubbing to the left of Euphemia's head, the condition is excellent.

Fig. 16. Thecla (f. 174ᵛ)



The scene does not correspond to the Life, according to which Euphemia was thrown to wild beasts (PG, 115, 732c-d). This is the usual way of representing her death. Examples occur in the Theodore Psalter, f. 163v, [39] in illustration to Psalm 118, 100, and in the developed cycle in her shrine in Constantinople, probably painted in the 13th century,[40] as well as in *Marc. graec.* 586, f. 124v. However, another tradition existed for the death of Euphemia. According to Asterius of Amasea, she was represented in her shrine at Chalcedon perishing in flames.[41]

18. T h e c l a (f. 174v) (fig. 16)

The title reads: Martyrdom of the holy and glorious protomartyr and apostle Thecla. In the miniature (10,6 × 9,8 cm), she stands, her arms outstretched in prayer, wearing a dark blue tunic and indigo maphorion. The architecture is light and dark blue with vermilion hangings; the lions which threaten her are brown. There has been some rubbing.

The scene is faithful to the Life, which, in fact, follows the ancient tradition that Thecla was devoured by wild beasts. The iconographical tradition is also ancient. Objects of piety, on which Thecla's martyrdom was represented, were brought back by early Christian pilgrims from her shrine.[42] It is represented in the same way in *Vatican graec.* 1613, p. 64. However, the iconographical type was used for other saints, for Euphemia, as has been noted, Ignatius of Antioch, and Januarius of Beneventum, as well as for the prophet Daniel.[43] In *Marc. graec.* 586, f. 124v, another scene from her passion is illustrated: three men seek her out, hiding in a cave.

Other scenes

5. M i r a c l e a t C h o n e s (f. 60) (fig. 17)

The title reads. Account of the miracle wrought by the Archistrategus Michael in Chones. In the miniature (10,3 × 9,7 cm), which is set between knotted columns, imitating purple and green porphyry, the monk Archippus wearing a black mantle over his light brown tunic, stands at prayer before a tall, narrow building. It is blue with a vermilion roof. Water flows in a U-bend from the landscape in the upper left hand side of the picture above a mountainous landscape down to the centre and up again to the right. The archangel Michael, wearing a blue tunic and mauve mantle, plunges his standard into the lowest part of the stream. There is some slight rubbing.

Knotted columns were used in architectural decoration. An example has survived in the Pantocrator monastery in Constantinople. In manuscript illustration, they appear in the more sumptuous decorations, particularly in the frames of canon tables. [44] The scene corresponds to the text, and is in conformity with the usual iconography of this miracle, the earliest example of which is in *Vatican. graec.* 1613, p. 17.[45] The same scene occurs in *Marc. graec.* 586, f. 62v.

12. C o r n e l i u s (f. 108) (fig. 18)

The title reads: Deeds and end of the holy Cornelius the centurion. In the miniature (7,2 × 10,0 cm), Cornelius is represented at prayer, wearing a light blue tunic with a dark blue neckpiece. He stands in a fortress-like building, coloured light and dark brown and open towards the front. Beams of light blue in colour, descend towards him from a light and dark blue segment.



Fig. 17. Miracle at Chones (f. 60)

The scene is unique as a representation of Cornelius, although the iconography of the prison, open towards the front, is conventional. Examples of it for other saints occur in *Vatican. graec.* 1613. In this manuscript, p. 125, Cornelius is commemorated as a bishop on October 20. He appears in two scenes, first, dressed as a bishop, smashing idols,

Fig. 18. Cornelius (f. 108)



39 Der Nersessian, *op. cit.*, (note 25), 54, fig 263.
40 Naumann & Belting, *op. cit.*, (note 37).
41 Halkin, *op. cit.*, (note 19), 1—8; see below, 24.
42 *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 15, 2234.
43 Der Nersessian, *op. cit.*, 94—95, for Ignatius; *Vatican. graec.* 1613, p. 50, for Januarius.
44 Knotted columns are used in the related manuscript of the Gospels, Parma, *palat.* 6, Lazarev, *op. cit.*, (note 23), fig. 240.
45 R.J.H. Jenkins & E. Kitzinger, *A Cross of Michael Cerularius*, Dumbarton Oaks Papers, 21 (1967), 247 notes 16, 17.

and, secondly, on his deathbed.[46] This latter scene was chosen for him in *Marc. graec.* 586, f. 110.

20. J o h n t h e E v a n g e l i s t (f. 197ᵛ) (fig. 19)

The title reads: Commemoration for the holy Apostle and Evangelist John, also Theologus. In the miniature (10,6 × 10,5 cm), Prochorus is seated in a mountainous landscape, painted with exceptional care and delicacy. There are shades of olive, light green, brown, mauve, purple, light blue and indigo. John stands before him, his right hand extended in a speaking gesture. His left hand, held forward with the palm open, probably signifies prayer or adoration. His head is turned back and upwards, towards a hand, extended in a speaking gesture from a dark blue segment. Both John and Prochorus wear a blue tunic and mauve mantle.



Fig. 19. John the Evangelist (f. 197ᵛ)

This way of representing John is unique in the illustration of his Life. However, it corresponds exactly to the text, an adaptation of the 5th-century apocryphal *Acta Ioannis.* The earliest example of this way of representing John occurs in the Gospel manuscript *Paris. graec.* 230, f. 463, which dates from the late 10th century.[47] It then recurs frequently in Gospel and Lectionary illustration. In *Vatican. graec.* 1613, p. 68, John is placed in a pit, while in *Marc. graec.* 586, f. 252ᵛ, his Life is illustrated by a frontal portrait.

[46] According to tradition, he was consecrated bishop by Saint Peter, and occupied the see of Scamandrus or Sebaste, Th. Scherman, *Propheten— und Apostollegenden nebst Jüngerkatalogen des Dorotheus und verwandten Texte*, Texte und Untersuchungen, 31, Leipzig 1907, 333, no. 30; *Bibliotheca sanctorum*, 4, 190.

[47] H. Buchthal, *A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and Its Relations*, Dumbarton Oaks Papers, 15 (1961), 132—133, fig. 8; *Acta Ioannis*, ed. Th. Zahn, Erlangen 1880, ix, 154 ff.

Portraits

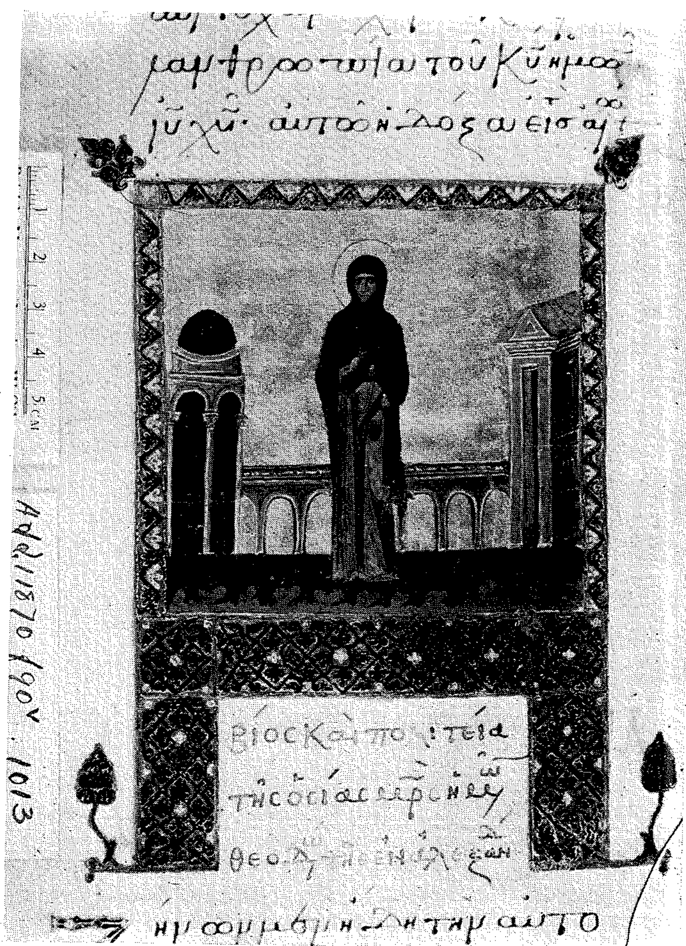
9. M e n o d o r a (f. 84) (fig. 20)

The title reads: Martyrdom of the holy women Menodora, Metrodora and Nymphodora. Three frontal portraits are placed against a plain gold background (7,4 × 7,7 cm).



Fig. 20. Menodora (f. 84)

Fig. 21. Theodora (f. 90ᵛ)



Each martyr, wearing a light brown tunic and dark brown maphorion, holds a cross in the right hand and extends the left, with the palm open, in a gesture of prayer. The faces of two of the women are obliterated. Since the rest of the miniature is in excellent condition, this may have been the work of a misogynist.

In *Vatican. graec.* 1613, p. 26, Menodora and her companions are beaten with clubs. In *Marc. graec.* 586, f. 85v, one woman is attached to a post, while the other two are being beaten with clubs.

10. T h e o d o r a (f. 90v) (fig. 21)

The title reads: Life and deeds of our blessed martyr Theodora of Alexandria. A frontal portrait is situated against an architectural background, coloured light and dark blue with a vermilion roof (8,8 × 10 cm). The interior of the building to the left of the scene is dark brown. Theodora, like the martyrs in the previous miniature, wears a light brown tunic and a dark brown maphorion. She holds a cross in her right hand, but her left hand hangs down with the fingers curled. The miniature is in excellent condition.

Such architectural backgrounds occur rarely in illuminated Metaphrastic Lives, although they are commonplace in Synaxaries. The iconographical type was already used in Antiquity for funeral steles (fig. 26). The example may be adduced of the stele of Rufeina Jason in the Museum of National History and Archaeology, Constanța.[48] In *Vatican. graec.* 1613, p. 29, Theodora is represented with her arms outstretched in prayer. In *Marc. graec.* 586, f. 92v, the illustration is a frontal portrait.

19. E u p h r o s y n e (f. 188) (fig. 22)

The title of the Life reads: Life and deeds of the blessed Euphrosyne of Alexandria. A frontal portrait is situated



Fig. 23. Chariton (f. 219)

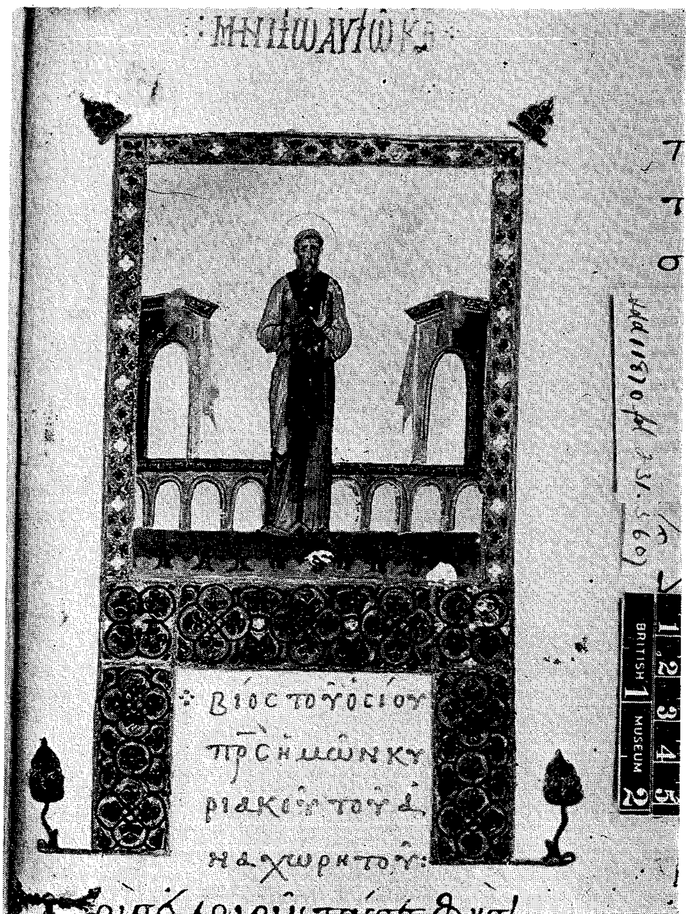
against an architectural background coloured brown, mauve, purple and dark blue with vermilion hangings (10,6 × 10 cm). Euphrosyne wears a mauve and purple tunic with a black maphorion. She holds a cross in her right hand, while her left hand is extended with the palm open. The miniature is in excellent condition.

48 The stele measures 85 × 58 cm, and dates from the 2nd or 3rd century, Gr. Tocilescu, *Fouilles et recherches archéologiques en Roumanie*, Bucarest 1901, 222, no. 555; Gabriella Bordenache, *Temi e motivi della plastica funeraria di età romana nella Moesia Inferior*, Dacia, 9 (1965) 278—279, fig. 28. This information and the photograph were kindly supplied by Dr A.V. Rădulescu.

Fig. 22. Euphrosyne (f. 188)



Fig. 24. Cyriacus (f. 231)



In *Vatican. graec.* 1613, p. 67, there is a deathbed scene. In *Marc. graec.* 586, f. 242ᵛ, there is a frontal portrait.

22. Chariton (f. 219) (fig. 23)

The title reads: Life and deeds of our blessed father and homologetus Chariton. A frontal portrait is situated against an architectural background coloured light grey, indigo, brown and ochre, with vermilion hangings (9,3 × 10 cm). Chariton wears a dark grey tunic, black scapular and brown mantle; his beard is light grey. The miniature is in excellent condition.

In *Vatican. graec.* 1613, p. 73, Chariton is beaten with clubs. In *Marc. graec.* 586, f. 276, there is a frontal portrait, in which Chariton holds a cross and roll.

23. Cyriacus (f. 231) (fig. 24)

The title reads: Life of our blessed father Cyriacus the anchorite. A frontal portrait is situated against an architectural background, light and dark blue in colour with vermilion hangings (10,4 × 9,8 cm). Cyriacus wears a light brown tunic and dark brown scapular but no mantle. He holds up both hands with the palm open in a gesture of prayer.

In *Vatican. graec* 1613, p. 75, he is represented with his arms extended in prayer. In the frontal portrait in *Marc. graec.* 586, f. 287ᵛ, he wears a mantle.

IV. Style and Date

If the decoration of the headpieces and initials of the London Metaphrast is rich and delicate, it is also remarkably sober. There is a total absence of fantasy; all the ornamentation is non-figurative. The scenes are constructed conventionally. The background consists of architecture, or mountains which are twisted and pointed at the summit. The mass is placed to left and right, leaving the centre free. The foreground suggests that the scene is set beside a river, whose bank is rendered gay by flowering shrubs. Action is concentrated in the centre. There is no attempt to integrate it into the setting. Rather an impression is created of spaciousness and lack of crowding. The figures are generally all and spindly. Although the folds of their garments are indicated by lines and shading, they tend to lack plasticity. However, the execution is not entirely uniform. Notably, the figures in the Anthimus cycle (3) are stocky and rounded. In the second scene of this cycle, the two men on horseback have been rendered frontally with considerable skill. The pictures of the Miracle at Chones (5) and of John the Evangelist dictating to Prochorus (20) are particularly delicately rendered.

What, unfortunately, cannot be easily grasped from photographs in black and white, is the artist's remarkable sensitivity to colour. His palette is rich. He exploits the contrast between bright and pale colours, notably between vermilion and light blue. He also handles pastel shades with competence: mauve, ochre, olive and light green.

A precise dating of the London Metaphrast on stylistic grounds is rendered difficult by the paucity of dated manuscripts to which it has a close resemblance. It is obviously rather earlier than the highly sophisticated group which has been associated with *Sinaït. graec.* 339 (after 1136).[49] From the second half of the 11th century, there are the Metaphrastic volume *Mosquen. graec.* 9 (1063),[50] its companion volume *Sinaït. graec.* 500, and the Psalters *Vindobon. theol. graec.* 336 (ca. 1077)[51] and Athos Pantocrator 49 (ca. 1084).[52] From the early 12th century, there is the Gospel Book *Vatican. Urb. graec.* 2 (1119—1143).[53]

The Pi-shaped borders to *Mosquen. graec.* 9 and *Sinaït. graec.* 500 are framed with a leaf and tendril decoration which is less elaborate than that used in the London Metaphrast. Although some initial letters are non-figurative and similar to those in the London Metaphrast, others are figurative. While the figures also tend to be spindly, they are usually crowded into the available space, while the setting is less carefully articulated. When there is a landscape background, a single mountain is placed somewhat clumsily in the centre. The palette is also less rich and less sensitively exploited.

The illumination of *Vindobon. theol. graec.* 336 offers a closer parallel. Closer still is that offered by Pantocrator 49, in which the architecture is more developed at the sides, leaving the centre free.

These comparisons, although tenuous, are favorable to a date for the London Metaphrast towards the end of the 11th century. The early 12th century would also be possible, but a comparison with *Vatican. Urb. graec.* 2 is hardly convincing. In this manuscript, the faces are stereotyped and the garments schematic, while, in the London Metaphrast, the garments are rendered carefully and the facial expressions are delicate and varied.

Points of resemblance may be noted between the London Metaphrast and other manuscripts usually assigned to the late 11th or early 12th century, although an objective dating for them is not possible.[54] The John Climacus *Vatican. graec.* 394[55] and the Homilies of Gregory of Nazianzus Athos Dionysiou 61[56] have the same disposition of architecture and the same kind of foreground. There are points in common with another manuscript of Gregory's Homilies *Paris. graec.* 533.[57] The initial letters are decorated similarly, but the figures tend to be more compact while the architecture is less articulated. Also the miniatures in this manuscript are not framed. Further points of resemblance may be noted with the Lectionary *Athen. graec.* 2364[58] and the Metaphrastic volume *Marc. graec.* 586, to which allusion has been so frequently made. However, until a full study has been undertaken of the style of all the manuscripts known which may be assigned to this period, and until a plausible chronological order has been established for them, it would be premature to propose a more exact date for the London Metaphrast.

Nevertheless, it may be tentatively suggested that the commission was an important one. The setting of scenes in elaborately decorated frames was more usual for Lectionaries and Gospel Books. An outstanding example of this type of manuscript is provided by the Gospel Book Parma *palat.* 5, which, although more elaborate, is close to the London Metaphrast.[59] Similarly, the Lectionary New York

---

49 J.C. Anderson, *The Illustration of Cod. Sinai. Gr.* 339, The Art Bulletin, 61 (1979), 167—185; Idem, *An Examination of Two Twelfth-Century Centers of Byzantine Manuscript Production*, (Doctoral dissertation) Princeton 1975. I thank Dr Anderson for helpful advice as to the style and date of the London Metaphrast.

50 Vera Lihačeva, *Византийская миниатюра*, Moscow 1977, 10—14; Lazarev, *op. cit.*, (note 23), 189, figs. 207—208; Ševčenko, *art. cit.*, (note 3).

51 Lazarev, *ibid.*, 189, 248 note 16, fig. 212.

52 K. Weitzmann, *The Constantinopolitan Lectionary, Morgan* 639, Studies in Art and Literature for Belle de Costa Greene, ed. Dorothy Miner, Princeton 1954, 359, fig. 311.

53 Weitzmann, *ibid.*, 359, fig. 291.

54 Suzy Dufrenne, *Problèmes des ateliers de miniaturistes byzantins*, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten I/2, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, 31/2 (1981), 447 note 13, summarizes Lazarev's findings on these manuscripts but emits no personal opinion.

55 J.R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, 177—181, figs. 67—132; Lazarev, *op. cit.*, (note 23), 191, 249 note 30, figs. 206, 239, 245—248.

56 Galavaris, *op. cit.*, (note 5), 205—207, figs. 355—376, especially the miniature of Mamas, f. 17, fig. 358, with architectural background and shrubby foreground.

57 Galavaris, *ibid.*, 236—239, figs. 234—255; Lazarev, *op. cit.*, (note 23), 191.

58 Chatzinicolaou & Paschou, *op. cit.*, (note 17), no. 16, 75—79, figs. 121—130.

Pierpont Morgan Library 639 has framed portraits of Gospel writers, executed with the same sober luxury.[60] Moreover, the resemblance between the portrait of John, f. 1, and that of John in the London Metaphrast is startlingly close.[61]

Another feature of the London Metaphrast which is unusual in this genre of manuscript is the placing of portraits before an architectural background. This practice, it was noted, was general in illuminated Synaxaries. It also occurs in the Lectionary Dionysiou 740 (587).[62] All these manuscripts are known to be imperial commissions. Without going so far as to make the same claim for the London Metaphrast, it would seem clear that the artist had access to models used by those who had worked for the imperial court.

THE ICONOGRAPHICAL SOURCES OF THE MINIATURES

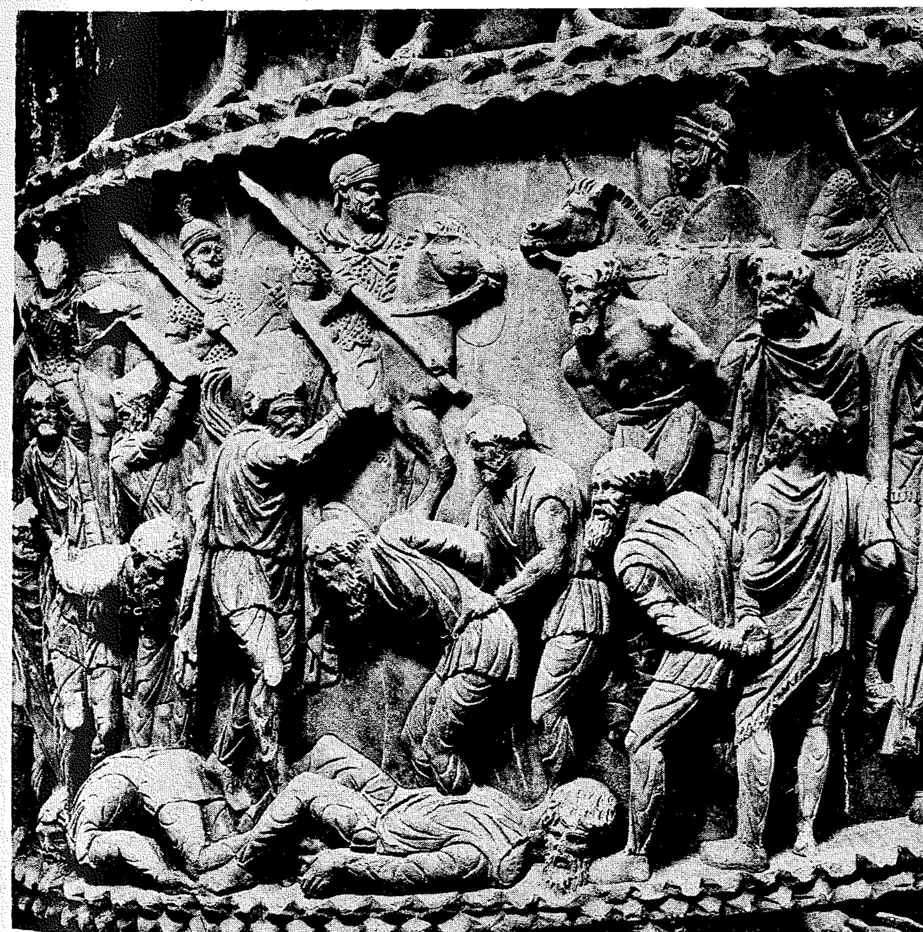
The Constantinopolitan Synaxary was established before Symeon the Metaphrast assembled his collection of Saints' Lives. For the illustration of *Vatican. graec.* 1613 and related manuscripts, a single miniature, comprising one or two scenes, was attributed to each text. Generally a portrait or a death-scene was chosen. Since a high proportion of the saints commemorated were martyrs, the death-scene was usually violent. It is likely that these scenes were adapted from existing models rather than that they were new creations. The practice of representing scenes of martyrdom, both in wall-painting and in manuscript illustration, is well attested from the earliest times. A passage in the Life of the patriarch Tarasius, written by Ignatius the Deacon (ca. 847) witnesses to the continuity of the tradition. His description of a series of paintings of scenes of martyrdom commissioned by the patriarch is sometimes too rhetorical to inspire confidence.[63] However, in a few cases — those of the Forty Martyrs, Ignatius of Antioch and Thecla — his account is sufficiently exact in its details to be veridical. The illustrators of *Vatican. graec.* 1613 usually chose the last scene of a cycle, that of the torture to which the saint finally succumbed. This was most often decapitation by the sword, which was also the most ancient iconographical type for martyrdom, deriving from Roman pictures of the execution of captive enemies (fig. 25). It was sometimes used as a generic »sign« for martyrdom, such that it could replace the form of death described in the Life which it illustrated.[64] When the Metaphrastic Lives were illustrated, the same principle was followed. Normally there was only one miniature allotted to each Life, whose subject was a portrait or a death-scene. There is, therefore, a strong argument *post hoc* for maintaining that the illustrators of these Lives copied the models established for the Synaxary.

At this point, it is useful to summarize in tabular form the comparisons made in the description of the manuscript. In the six cases in which the Life in the London Metaphrast is illustrated with a cycle, the comparison is made with the last scene, and it is indicated (C). It will be noted that, for all of them, *Vatican. graec.* 1613 and *Marc. graec.* 586 are illustrated with this last scene. The sign = in the first column indicates that all the manuscripts agree; in the second column that *Vatican.* and *Marc.* agree against *Londin.*; in the third column that *Marc.* and *Londin.* agree against *Vatican.* In no case do *Vatican.* and *Londin.* agree against *Marc.*

Name		*Vatican.*		*Marc.*		*Londin.*
3. Anthimus	=	Beheaded		Beheaded		Beheaded (C)
4. Babylas	=	Beheaded		Beheaded		Beheaded (C)
5. Chones	=	Miracle		Miracle		Miracle
6. Eudoxius	=	Beheaded		Beheaded		Beheaded (C)
7. Sozon		Suspension		Beaten	=	Beaten
8. Severianus	=	Suspension		Suspension		Suspension (C)
9. Menodora		Beaten	=	Beaten		Portrait
10. Theodora	=	Portrait		Portrait		Portrait
11. Autonomus		Beaten	=	Beaten		Beheaded
12. Cornelius		Deathbed	=	Deathbed		Prison
13. Nicetas		Burned	=	Burned		Beheaded
14. Euphemia				Lions		Burning
15. Sophia	=	Beheaded		Beheaded		Beheaded
16. Trophimus	=	Beheaded		Beheaded		Beheaded (C)
17. Eustathius	=	Bull		Bull		Bull (C)
18. Thecla		Portrait		Cave		Lions
19. Euphrosyne		Deathbed		Portrait	=	Portrait
20. John		Pit		Portrait		Inspired
21. Callistratus	=	Beheaded		Beheaded		Beheaded
22. Chariton		Beaten		Portrait	=	Portrait
23. Cyriacus	=	Portrait		Portrait		Portrait
24. Gregory		Portrait	=	Portrait		Beheaded

The conformity is greater between *Marc. graec.* 586 and the Synaxary (16 out of 22 miniatures) than between *Londin.* Additional 11870 and the same manuscript (5 out of 22 miniatures). Further, in all the other illustrations except one, where *Marc.* differs from *Vatican.* the subject is, nevertheless, a portrait or a death-scene. The exception is the scene of Thecla hiding in a cave (18), which could derive from a lost cycle. For this manuscript, fidelity to the same models as were used for Synaxary illustration is, therefore, clear.

Fig. 25. Execution of the Quadi rebels, Colonna Antonina (Rome)



[60] Weitzmann, *op. cit.*, (note 52), 358—373.

[61] Weitzmann, *ibid.*, 361, fig. 290.

[62] A portrait with an architectural background occurs in the last Metaphrastic volume, *Paris. graec.* 1528 (late 11th century), f. 216, for the Lives of the twelve minor prophets, and frequently in the 13th-century non-Metaphrastic collection of Lives, *Paris. graec.* 1561 of the Family 2400. For Dionysiou 740, see *Treasures*, *op. cit.*, (note 26) I, Athens 1974, figs. 216, 241, 245, 258, 265, 266, 269. K. Weitzmann, *An Imperial Lectionary in the Monastery of Dionysiu on Mount Athos, Its Origin and Wanderings*, Liturgical Psalters and Gospels, Variorum, London 1980.

[63] Wanda Wolska-Conus & Ch. Walter, *Un programme iconographique du patriarche Tarasios?*, Revue des études byzantines, 38 (1980), 247—260.

[64] It may be noted that in all three manuscripts the artists preferred to represent Callistratus being beheaded rather than being cut up into pieces in prison, as the text recounts.

Even when *Londin.* differs from the other two manuscripts, the artist has often used a model of the same kind. There are five cases in which *Vatican.* and *Marc.* agree against *Londin.* In two of these, Autonomus and Nicetas (11, 13), *Londin.* has the generic type of beheading, where the Lives in the other manuscripts are illustrated by a death-scene in conformity with the text. The portrait of Menodora (9) and the scene of Cornelius in prison (12) do not depart from Synaxary norms. The beheading of Gregory (24) is sufficiently explained by the error in the title. There are three cases where *Marc.* and *Londin.* agree against *Vatican.*. In two of these — Euphrosyne and Chariton (19, 22) — a portrait was preferred to a death-scene. For Sozon (7), another conventional type of torture was preferred.

Three single scenes in the London Metaphrast require a special explanation. For Thecla (18), the artist preferred to follow an ancient well-attested model, where the Synaxary has a conventional portrait. For Euphemia (14), he preferred a model, which is also ancient, belonging to another literary tradition. Even if the painting of Euphemia perishing in flames in her shrine at Chalcedon no longer existed when the manuscript was illuminated, the description by Asterius of Amasea would have been accessible. Some fourteen manuscripts of it are known. It also enjoyed a certain notoriety during the Iconoclast controversies, although it was not exploited by later hagiographers.[65]

The third scene is that of John the Evangelist dictating to Prochorus (20). The illustration chosen for his Life is different in each manuscript, although in *Marc. graec.* 586 he is also represented as an Evangelist. The account of John dictating to Prochorus is ancient, and the iconographical type corresponds closely to the text. It may, therefore, well be that, as has been suggested, it was created originally to illustrate the 6th-century *Acta Ioannis.*[66] Yet all the other surviving examples — and there are many — are found in Lectionaries or Gospel Books. The exceptional sophistication of the miniature in the London Metaphrast has been noted. It is likely that the immediate model was provided by a picture in a manuscript of one of these genres rather than by one in a pre-Metaphrastic Life.

There remain the six cycles (3, 4, 6, 8, 16, 17). These, in the nature of things, cannot derive from a Synaxary, in which the illustration was restricted to one or two scenes. In each case, they conform closely to the Metaphrastic text. For most of the saints, whose Life is illustrated by a cycle, a pre-Metaphrastic Passion has survived.[67] Unfortunately, it has not been possible to establish whether Symeon the Metaphrast followed these texts closely. If he did, as was his general practice, then it would be reasonable to suppose that the cycles were not created for the illustration of the Metaphrastic Lives but copied from earlier ones. It is true that, except in the case of Anthimus (3), the style does not betray the artist; there are no anachronisms such as may be often remarked in direct copying of earlier miniatures. On the other hand, in two cycles, for Severianus and Trophimus (6, 16), badges of nobility are clearly delineated, surely an anachronism in the late 11th century. Also the choice of four scenes may be a sign of ancientness. At least, Asterius of Amasea tells us that the cycle in the shrine of Saint Euphemia consisted of four scenes.[68]

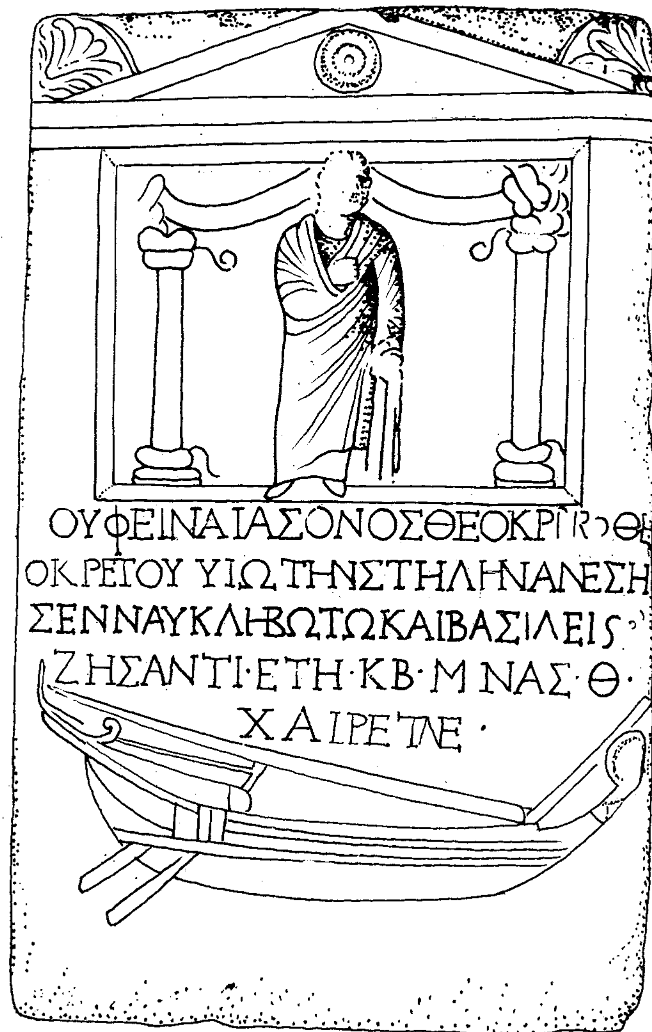


Fig. 26. Funeral stele of Roufeina Iason, Museum of National History and Archaeology, Constanța (Roumania)

In conclusion, it may be said that, as a general rule, the illustration of the London Metaphrast corresponds to the norms established by Mlle Sirarpie Der Nersessian. No new scenes were created for it. For the greater part (13 out of 22 miniatures), the artist can be shown to have used either the same or similar models as those used for Synaxaries. However, in nine cases, he departed from these norms. Six times, he introduced a cycle, which, in all probability, derives from the illustrations to an earlier Passion. In two cases, he used a model, which can be shown to belong to an independent and ancient tradition. In one case, he used a model, whose textual source may be shown to be ancient, although it is more likely that his iconographical source was an 11th-century Gospel Book or Lectionary.

65 Halkin, *op. cit.*, (note 19), 3, 8.

66 Weitzmann, *op. cit.*, (note 52), 372—373.

67 Anthimus, unpublished (BHG 134y-z); Babylas, published (BHG 205), with unpublished variant (BHG 205z); Eudoxius, no Passion known; Severianus, published (BHG 1626), with unpublished variant (BHG 1626a); Trophimus published (BHG 1853); Eustathius, published (BHG 641), with unpublished variants (BHG 641b-d).

68 Halkin, *op. cit.*, (note 19), 6—8.

Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse

Svetlana Tomeković

L'importance du saint protecteur du lieu se traduit de différentes manières dans les décors des églises du 12e siècle en Macédoine ou dans le Péloponnèse. La forme la plus connue est celle d'une grande icône, qui fait pendant aux images du Christ ou de la Vierge, à proximité de l'autel. Le second aspect, moins frappant, consiste en une organisation du premier registre (la sélection de saints et leur emplacement) conditionnée, au moins en partie, par le choix préalable du saint patron. Enfin, dans plusieurs édifices les cycles hagiographiques glorifient la vie et les miracles des saints titulaires.

Cette place d'honneur concédée au saint patron sans être une exclusivité de l'art de la Macédoine et du Péloponnèse y est particulièrement manifeste à cause de la présence de toutes les formules citées en raison du fait que les saints protecteurs sont souvent autres que le Christ ou la Vierge. Il s'agit, en effet, de saints militaires (Georges), de saints guérisseurs (Pantéleimon, Cosme et Damien) et de saint Nicolas. Dans des églises chypriotes, sous autres patronnages, cet hommage se limite le plus souvent à l'emplacement privilégié dont jouit l'effigie du titulaire de l'église (les apôtres Pierre et Paul à Perachorio ou la Vierge à Lagoudera)[1]. Ainsi, les cycles hagiographiques de la Macédoine ou encore du Péloponnèse ne trouvent, à l'époque, de parallèles qu'en dehors du territoire byzantin, en premier lieu en Russie et en Géorgie.[2]

L'intérêt de ces cycles dans les régions en question est d'autant plus grand qu'ils sont soit pratiquement inédits (la vie et les miracles de Cosme et Damien de la nef Sud et de saint Georges de la nef Nord des Saints-Anargyres de Kastoria, ainsi que le cycle de saint Pantéleimon à Nerezi)[3] soit partiellement connus (la vie de saint Nicolas à l'église de magistros Kasnitzès à Kastoria)[4]; même le cycle de saint Georges à l'Episkopè dans le Magne exige une étude complémentaire.[5] En outre, les cycles des saints anargyres, de saint Pantéleimon et de saint Nicolas sont les plus anciens connus dans la peinture pariétale; les exemples antérieurs, du 11e siècle, sont rares et appartiennent à la peinture de l'enluminure ou à celle de chevalet.

La fréquence des grandes icônes avec les saints titulaires d'églises à côté de la Vierge et du Christ, sur l'iconostase, sur les piliers de celui-ci ou encore sur les parois latérales au niveau de l'iconostase qui par leur emplacement même sont rattachés au programme du bêma, a attiré plus d'une fois l'attention des spécialistes.[6] Nous nous bornerons donc à une systématisation des peintures conservées. Elle pourrait être faite d'après la régularité avec laquelle

---

* Cette étude a été préalablement conçue en deux volets: 1) l'organisation du premier registre et la place donnée aux saints guerriers; 2) l'hommage rendu aux saints titulaires d'églises. Par la suite, avec l'avancement de la recherche ces deux aspects de l'art du 12e siècle se sont révélés liés de façon qu'une seule étude s'imposait.

[1] Dans cette dernière église les deux scènes du cycle marial ont également un emplacement privilégié. Toutefois, ces scènes relativement rares à l'époque peuvent apparaître dans des églises sous d'autres vocables: Saint-Panteleimon à Nerezi.

[2] Un cycle de saint Georges se trouvait dans le narthex de Djurdjevi Stupovi près de Novi Pazar; aujourd'hui non seulement fragmentaire mais il semble avoir été repeint sous le roi Dragutin (cf. G. Millet, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*. I, Paris 1954, pl. 30, 1—4). Un autre cycle du même saint se trouvait dans le diaconicon de l'église qui lui a été dédiée à Staraïa Ladoga (v. 1167); seul se préserve le miracle avec le dragon (cf. V.N. Lazarev, *Freski Staroj Ladogi*, Moscou 1960, 29). La vie de saint Cyrille et de saint Athanase d'Alexandrie décore le diaconicon de l'église monastique de Saint-Cyrille à Kiev de la seconde moitié du 12e s. (cf. N.V. Blinderova, *Žitie Kirilla i Afanasija Aleksandrijskih v rospisjah Kirillovskoj cerkvi Kieva*. Drevnerusskoe iskusstvo, Moscou, 1980, 52—60). Sur les autres cycles des annexes au chevet des églises russes au 12e siècle, dont ceux de saint Jean Baptiste et de l'archange Michel voir G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programme iconographique*, Paris 1969, 121—162. En Géorgie, les cycles de saint Georges sont nombreux dans des églises du début jusqu'à la fin du 12e siècle (Ikvi, Bočorma, Adiši, Cvirmi, Nakipari, Pavnisi, Kuraš, Vani, Kalaubani, Zemo Arcevi); l'ensemble des renseignements concernant ces décors est réuni dans le livre de E.L. Privalova, *Pavnisi*, Tbilisi 1977 (en russe). Un cycle de saints Cyr et Julitte figure dans l'église sous leur vocable à Lagurka (Svanétie) de 1112 (cf. N. Aladašvili, G. Alibegašvili, A. Vol'skaja, *Rospisi hudožnika Tevdore v Verhnej Svanetii*, Tbilisi 1966, 43—49, dessin 8). En ce qui concerne l'Italie surtout la vie des apôtres Pierre et Paul est figurée à la chapelle Palatine, à Monreale et une scène à Saint-Marc de Venise (cf. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres 1949, 294—299; idem, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig*, 1100—1300, Vienne 1935, 6, fig. 19). A. Cutler, *Garda, Källunge and the Byzantine tradition on Gothland*, The Art Bulletin, vol. LI, n° 3, 1969, 261) croit qu'il aurait pu avoir un cycle de saint Georges dans l'église de Källunge (troisième quart du 12e siècle).

[3] Certaines scènes de ces trois cycles ont été publiées sans être étudiées. La guérison de l'hydropique et de nombreux malades par Cosme et Damien sont reproduits par S. Pelekanidès (*Kastoria*, Thessalonique 1953, pl. 30 a et b) sans précision de quel cycle il s'agit pour être identifiés par T. Malnquist (*Byzantine 12th century Frescoes in Kastoria. Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi*, Upsala 1979, 20) comme étant des miracles du Christ. Le miracle de saint Georges sur le dragon de la même église est figuré dans l'album de S. Pelekanidès (*op. cit.*, pl. 32 a et b), dans le travail de T. Malmquist (*op. cit.*, p. 84) ainsi que dans la thèse de Temily Mark-Weiner, *Narrative cycles of the life of St. George in Byzantine Art*, I, New York 1977, 41, n° 12 du catalogue). Je dois ce dernier renseignement à Diether Reinsch puisque je n'ai pas pu consulter cette thèse à Paris. H. Grigoriadou, (*Peintures murales du 12e siècle en Grèce*, Thèse du 3e cycle, Paris 1968, note 124) propose l'identification des scènes du mur Sud sans les étudier. Toutefois, la seconde et la quatrième scène représentent l'écorchement et le supplice du plomb fondu et non, comme l'auteur le croyait, le supplice des nerfs de boeuf et celui de la chaux vive. En ce qui concerne le cycle de saint Pantéleimon seules les scènes du mur Sud sont reproduites, sans identification, par P. Miljković.-Pepek (*Nerezi*, figs. 47—48). Les mêmes scènes sont identifiées par R. Hamann-Mac Lean et H. Hallensleben (*Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963, 18, fig. 45) et prises en considération par Nancy Ševčenko (*Cycles of the life of S. Nicholas in Byzantine Art*, I, Columbia University 1973, n° 12 du catalogue, p. 66, 69).

[4] Les trois scènes du mur Est du narthex ont été publiées par S. Pelekanidès (op. cit., pls. 59b, 60 a et b). Depuis elles font partie de plusieurs travaux concernant les églises avec le cycle de saint Nicolas dont dernièrement la thèse de N. Ševčenko (*op. cit.*, 87). Toutefois, les tableaux du mur Sud et du mur Nord, il est vrai très effacés, n'ont pas été relevés.

[5] Cf. N. Drandakès, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης, Athènes 1964, 104—109, fig. 5 85—89.

[6] Cette question liée à l'histoire de l'iconostase a été traîtée par A. Grabar (*Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, ZRVI 7, 1961, 12—22), S. Der Nersessian (*Two images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, DOP 14, (1960) 77—86). Voir également L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles 1975, 214—220; eadem, *La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au 13e siècle, Actes du XVe Congrès international d'études byzantines*, Athènes, 1976, 124—125; T. Velmans, *Rayonnement de l'icone au 12e et au début du 13e siècle*, XVe Congrès, 204—211.

le Christ et la Vierge apparaîssent ensemble. Ils figurent sur l'iconostase des églises du Péloponnèse mais aussi de Chypre. Ainsi, le templon en maçonnerie de l'Evangélistria à Geraki est décoré des bustes de la Vierge à l'Enfant (à gauche) et du Christ (à droite). La même disposition se rencontre à la Zôodochos Pègè de Samari où sur les piliers de l'iconostase et sous les arcades sculptées, figurent la Vierge Odégetria à l'Enfant en pied et le Christ Evergétès trônant. Sur les piliers de l'iconostase des Saints-Apôtres à Perachorio on voit la Vierge de l'Invocation, également à gauche; l'image qui devait être à droite manque aujourd'hui.[7] Ce même type de la Vierge se trouve à la Panaghia Arakiotissa de Lagoudera, bien que l'inscription la désigne comme Eleousa; tandis qu'à droite est placé le Christ Antifônétès en pied. Le templon de l'Episkopè étant repeint nous ne savons pas si ses peintures tardives (la Vierge à gauche et le Christ à droite) reflètent la disposition d'origine.[8]

Ces effigies centrales sont suivies d'autres représentations, en premier lieu du saint titulaire de l'église. A Perachorio ce sont, sur le mur Sud au niveau de l'iconostase, les apôtres Pierre et Paul avec le petit buste du Christ dans le segment au-dessus de leurs têtes.[9] La protectrice du lieu, la Panaghia Arakiotissa portant l'Enfant dans ses bras, est figurée à Lagoudera en grande icône sur le mur Sud tandis que saint Jean Prodrome en ermite et avec le rouleau déployé lui fait face sur le mur Nord.[10] A l'Evangélistria sont représentés, de part et d'autre de la Vierge et du Christ, sur les piliers mêmes de l'iconostase, saint Georges en militaire (Nord-Est) et saint Pantéleimon (Sud-Est), tous les deux en pied.[11]

La formule utilisée dans des églises macédoniennes est quelque peu différente: soit la Vierge, soit plus fréquemment le Christ est représenté avec le saint patron. A Nerezi sont placés sur l'iconostase et sous les arcades sculptées en marbre, la Vierge à l'Enfant (à gauche) et saint Pantéleimon (à droite), tous les deux en pied. Dans une autre variante les grandes icônes peintes se situent sur les parois latérales au niveau de l'iconostase. Ainsi, à l'église de Kasnitzès, sous les arcades décorées et plus grands que les autres figures isolées figurent en pied saint Nicolas avec le Christ qui lui donne l'Evangile et la Vierge qui lui tend l'omophorion (mur Sud) et le Christ avec le livre ouvert (mur Nord) (fig 1). A Kurbinovo, il s'agit du Christ avec le livre ouvert (mur Sud) et de saint Georges en militaire (mur Nord). Tandis qu'aux Saints-Anargyres de Kastoria saints Cosme et Damien couronnés par le Christ, toujours sous une arcade décorée, sont placés dans le passage vers la nef Sud (côté Est). Cette formule iconographique rappelle celle utilisée pour les saints apôtres Pierre et Paul à Perachorio; en outre, les saints patrons figurés une deuxième fois à côté de la Vierge de l'abside à Perachorio ont aux Saints-Anargyres un emplacement comparable dans le second registre des piédroits de l'abside.[12]



Fig. 1. Kastoria, Saint-Nicolas Kasnitzès, mur Sud du naos, icône de saint titulaire (d'après Pelekanidès)

Le rapport entre le choix du saint patron et les autres saints isolés dans ces mêmes décors est passé, à ma connaissance, inaperçu. Une influence directe peut être discernée dans l'église de Saint-Pantéleimon à Nerezi où les effigies des saints médecins ont une place inhabituelle pour l'époque dans le diaconicon à proximité de l'icône du saint titulaire.[13] A l'Episkopè dans le Magne, probablement dédiée autrefois à saint Georges,[14] un emplacement près de l'autel est concédé aux trois saints figurés en militaires et en pied; le premier serait, d'après son aspect physique, saint Georges.[15] A Saint-Georges de Kurbinovo ceci aurait pu être également le cas à la suite de l'icône du saint titulaire sur le mur Nord;[16] en outre la façade Ouest abrite les images du saint patron dans la niche et de deux saints cavaliers (Théodore et Démétrius) au premier registre.[17]

---

[7] Il aurait pu s'agir de Jean d'après A.H.S. Megaw et E.J.W. Hawkins (*The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its frescoes*, DOP 16, 1962, 33).

[8] De la couche primitive on ne voit que la tête du Christ à droite avec quelques lettres, ὁ ἀντ. φων .... A l'ermitage de saint Néophyte ainsi qu'à Lagoudera les effigies du Christ et de la Vierge apparaîssent en outre en icônes (cf. M. Chatzidakis, *L'évolution de l'icone aux 11e—13e siècles et la transformation du templon*, XVe Congrès, 166—167; voy. aussi *Byzantine icons of Cyprus*, Athènes 1976, 4—7).

[9] La fresque est très abîmée; d'après A.H. Megaw et E.J.W. Hawkins (DOP 16, 335) il s'agit de repeints.

[10] A l'Episkopè saint Jean, sous une arcade décorative, est placé sur le mur Sud, mais il s'agit d'une peinture tardive.

[11] L'attribution de l'église à la Vierge, d'après l'appellation actuelle (celle qui annonce la Bonne Nouvelle, cf. D. Dèmetrakou, Μέγα λεξικὸν ὅλης τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης IV, Athènes 1958, sub verbo) est peut être à revoir. La présence des saints Georges et Pantéleimon sur les piliers de l'iconostase pourrait témoigner en faveur d'un autre vocable. Un exemple proche chronologiquement (début du 13e siècle d'après M. Chatzidakis, XVe Congrès, 168), à Géraki également, est celui de l'église de Saint-Georges: la Vierge de Tendresse et le Christ sont peints sur le templon tandis que sur les piliers figurent au Nord saint Georges, patron du lieu et au Sud une sainte. La troisième hypothèse serait d'un vocable double, de la Présentation de la Vierge, figurée dans le tympan Sud de l Evangelistria, et de saint Georges. Un exemple tardif d'un tel vocable est mentionné par A. Festugière (*Sainte Thècle, Saints Côme et Damien, Saints Cyr et Jean, Saint Georges*, Paris 1971, 261).

[12] Une autre représentation des anargyres figurés à proximité de la Vierge, du 11esiècle se trouve dans l'abside centrale de la Panaghia tôn Chalkéôn à Thessalonique (cf. A. Tsitouridou, Ἡ Παναγία τῶν Χαλκέων, Thessalonique 1975, pl. I). Aux Saint-sAnargyres, Cosme et Damien sont figurés une troisième fois sur la façade Ouest. Saint Georges est également représenté trois fois à Kurbinovo: en dehors de l'icône du naos il figure dans la lunette de la façade occidentale et dans la Déisis de la façade Sud.

[13] Dans le passage du naos vers le diaconicon figurent en médaillons saint Damien au Nord et saint Cosme au Sud. Deux autres médaillons avec saints Cyr et Jean sont placés respectivement sur le mur Ouest (au-dessus du passage vers le naos) et sur le mur Nord (au-dessus du passage vers le bêma).

[14] L'importance du cycle de saint Georges et son emplacement, ainsi que la place de saint Georges près de l'iconostase sur le mur Sud, semblent indiquer que l'église lui a été dédiée.

[15] Le mur Nord est entièrement abîmé à cette hauteur.

[16] Aujourd'hui cette partie du décor est détruite.

[17] L'apparition d'un saint cavalier au premier registre du mur Ouest (à gauche de la porte) à l'Evangélistria s'explique peut être de la même façon.



Fig. 2. Kastoria, les Saints-Anargyres, mur Nord de la nef centrale, saints Georges et Démétrius

Les répercussions plus générales de cette influence seraient le nombre et l'emplacement de saints guerriers représentés en militairs suivis quelquefois des archanges[18] ou l'importance d'autres saints comme les saints médecins par ex.[19] Ces faits sont manifestes en premier lieu dans les donations de *ktitores* laïques érigées sous le vocable d'autres saints protecteurs que le Christ, la Vierge ou encore des apôtres. Si les mêmes saints gardent une place relativement importante à Lagoudera, dédiée à la Vierge et donation aussi d'un laïc, l'aspect militaire ne prédomine plus.[20] Enfin, dans le cas d'une fondation monacale, comme l'ermitage de saint Néophyte près de Paphos, non seulement le rapport numérique entre les différentes catégories de saints change en faveur de saints moines mais également les saints guerriers, même les plus illustres, sont figurés en martyrs[21]. Bien que le nombre de décors conservés sur le territoire byzantin soit restreint le fait mérite d'être noté et nous conduit à une réflexion sur la représentation des saints militaires dans la peinture murale byzantine au 12e siècle et sur son rapport avec l'iconographie antérieure.

---

[18] A l'Episkopè, les trois guerriers du mur Sud sont suivis d'une grande effigie de l'archange Gabriel en habits impériaux sur un marchepied important. L'archange Michel lui fait face sur le mur Nord mais la couche d'origine autour de lui a disparu. La disposition semblable se rencontre à Perachorio; d'après les fragments conservés deux archanges étaient placés dans des niches à l'Ouest des murs Sud et Nord mais les saints qui les entouraient ne sont pas préservés. Une formule semblable se rencontre déjà dans le Grand Pigeonnier de Çavušin, toutefois les archanges placés dans des niches à l'Est des murs latéraux précédent les saints guerriers (cf. G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce.* I, Paris 1925, 526, 528).

[19] En dehors de ceux mentionnés à Nerezi et les effigies de saints patrons aux Saints-Anargyres, les saints médecins figurent à Saint--Nicolas Kasnitzès (Cosme, Pantéleimon, Damien, Cyr, Hermolaos), aux Saints-Anargyres (Pantéleimon, Hermolaos, Cyr et Jean), à Kurbinovo (Cosme, Damien et Pantéleimon), à Lagoudera (Pantéleimon, Hermolaos, Cosme et Damien), à l'Episkopè (Jean et Cyr et probablement Cosme et Damien); un saint médecin non identifié se préserve à l'ermitage de saint Néophyte. Ils semblent être plus nombreux et plus réguliers que dans les grands monuments du 11e siècle (cı. E. Diez—O. Demus, *Byzantine mosaics in Greece: Daphni and Hosios Lucas*,Cambridge Massachusetts 1931, 119, 121, 123).

[20] En ce qui concerne Perachorio il est impossible de se prononcer puisque la grande partie du premier registre a disparu.

[21] Ceci est le cas de Théodore Stratilate, Démétrius et Procope figurés en pied sur le mur Est de la cellule de l'ermitage de saint Néophyte. Un autre exemple est celui de saint Démétrius et saint Georges en vêtements civils, mais richement décorés, figurés en pied et en prière devant le Christ, représenté en buste, sur deux grandes icônes en mosaïque au monastère de Xénophon datées de la fin du 12e siècle (mentionnées par M. Chatzidakis, Actes du XVe Congres international d'études byzantines, 184; celle de Démétrius à été reproduite par P.K. Chrèstos, Th. M. Provatakis, A.A. Sèmantèrakes, Τὸ ῞Αγιον ῎Ορος, ἱστορία, μνημεῖα, ζωή, Thessalonique 1970, 100). Saint Théodore Stratilate et saint Georges sont représentés avec la croix de martyr sur le bord inférieur de l'icône du Christ commandée par le moine Gerasimos à Lagoudera vers la fin du 12e siècle (cf. *Byzantine icons of Cyprus*, Athènes 1976, 7). C'est une question de choix, il suffit de se rappeler l'icône de saint Nicolas, datée par K. Weitzmann [*The monastery of Sainte Catherine at Mount Sinai, The icons* (6e— 10e s.) I, Princeton 1976, B 61] de la fin du 10e siècle, où les saints guerriers (Démétrius, Georges, Théodore et Procope), également dans le cadre et en buste, sont figurés en militaires.



Fig. 3. Lagoudera, Panaghia Arakiotissa, intrados de la lunette Sud, saint Oreste

Les peintres du 12e siècle dotent d'une panoplie militaire en premier lieu des soldats illustres, les mêmes que Dénys de Phourna place plus tard en tête des saints martyrs[22]: Georges[23], Démétrius (fig.2).[24]

Procope[25], Théodore Tiron, Théodore Stratilate[26], Mercure[27] et plus rarement d'autres saints tels que Nestor[28] ou Christophore[29]. Les cinq martyrs de Sébaste (Auxentios, Mardarios, Eugenios, Oreste et Eustratios) figurent en buste dans deux églises[30] mais à l'exception d'Oreste (fig. 3) à Lagoudera c'est leur qualité de martyr qui est soulignée[31]. A Perachorio, dans l'intrados de la lunette Sud, saint Mènas Kallikelados, suivi d'Hermogène et d'Eugraphus (dernier très abîmé), est figuré en buste portant un bouclier et tenant une lance; Hermogène était probablement figuré aussi en militaire.

Les saints guerrieres en militaires sont donc représentés dans des monuments du 12e siècle principalement en pied. C'est probablement à la même époque qu'il s'opère une sorte de hiérarchisation qui consiste en la figuration des plus célèbres, une figuration pour ainsi dire exclusivement en militaire tandis qu'avant le choix différait plus d'un monument à un autre[32]. Les représentations équestres

restent isolées: le cavalier fragmentaire du mur Ouest à l'Evangélistria ou ceux de la façade Ouest à Kurbinovo[33].

Si les saints guerriers apparaissent tôt dans la peinture byzantine, pariétale ou de chevalet,[34] il est rare qu'ils soient en militaire avant le 10e siècle. D'ailleurs les exemples connus, l'icône de saint Théodore (6e—7e s.) d' origine égyptienne d'après K. Weitzmann[35] et une autre du même saint avec le diacre Léon (7e s.) dont l'exécution rude suggère une origine orientale,[36] sont datés d'après le style. Ce n'est qu'à partir du 10e—11e siècle que les saints guerriers en militaire se font plus nombreux dans des provinces orientales de l'Empire, dont l'exemple du Grand Pigeonnier de Çavušin est particulièrement important à cause de sa datation précise[37], mais également dans l'art de la capitale.[38]

---

[22] Cf. Le Guide des peintures du moine Dénys de Phourna (Ἑρμηνεία τῶν Ζωγράφων, Athènes 1885², 192).

[23] A l'église de Kasnitzès (mur Sud), aux Saints-Anargyres (mur Nord de la nef centrale), à l'Evangelistria et à Kurbinovo; l'inscription n'est pas conservée à Nerezi (premier sur le mur Sud du bras Ouest) et à l'Episkopè (premier sur le mur Sud).

[24] A l'église de Kasnitzès, aux Saints-Anargyres, ainsi qu'à Nerezi (inscription manque) saint Démétrius est à côté de saint Georges. Tandis qu'à Kurbinovo il est à cheval sur la façade Ouest.

[25] A l'église de Kasnitzès (mur Nord); peut être à Nerezi (premier du mur Nord du bras Ouest). Par contre, à l'Episkopè ce saint (mur Ouest) est en martyr.

[26] A l'église de Kasnitzès (mur Nord), aux Saints-Anargyres (mur Sud). Les deux saints figurent à Nerezi (sans inscription) sur le mur Nord du bras Ouest; à l'Episkopè, Théodore Stratilate (sans inscription) est à côté de saint Georges.

[27] Saint Mercure (sans inscription) est représenté dernier du mur Sud du bras Ouest à Nerezi, ses cheveux sont plus abondants qu'à l église de Kasnitzès (mur Sud); tous les deux ont une barbe naissante comme le mentionne Dénys de Phourna.

[28] A l'église de Kasnitzès (mur Sud), aux Saints-Anargyres (passage vers la nef Nord).

[29] Aux Saints-Anargyres (mur Ouest); à Lagoudera il est figuré en buste et en martyre (tympan Ouest du mur Sud).

[30] A l'église de Kasnitzès (zone médiane du mur Sud), à Lagoudera (en médaillons dans l'intrados de la lunette Sud). Par contre, au 11e siècle ils sont en pied et en militaire dans la calotte du narthex, à côté de saints Serge, Théodore Stratilate et Bacchos, à la Néa Moni (cf. E. Diez—O. Demus, *op. cit.*, 123; D. Iliopoulou-Rogan, *A Chios, l'église de la Néa Moni*, Archéologia n° 80-mars 1975, 27).

[31] Ce dernier saint est très peu ressemblant dans les deux décors; à l'église de Kasnitzès il est figuré plus âgé.

[32] Les instructions données plus tard par Dénys de Phourna (*op. cit.* 192) se limitent aux cheveux, à la barbe et aux moustaches. En ce qui concerne le choix des saints guerriers dans les grands monuments du 11e siècle, les six les plus célèbres figurent à Hosios Loukas, à la Néa Moni de ce premier groupe seul est représenté Théodore Stratilate, à Daphni ce sont Serge et Bacchus avec cinq martyrs de Sebaste (cf. E. Diez—O. Demus. *op. cit.*, 119, 121, 123).

[33] Saint Georges est figuré également à cheval dans le miracle sur le dragon aux Saints-Anargyres (cf. S. Pelekanidès, *Kastoria*, Thessalonique 1953, pl. 32 a et b; voy. aussi note 156). Les figures équestres de saints militaires deviennent fréquentes dans des provinces orientales à partir du 10e siècle: l'icône du Sinaï avec saints Théodore et Georges et les exemples de l'art copte, arménien ou géorgien (cf. K. Weitzmann, *op. cit.*, 72, pls. XXIX, XCVII—XCVIII) ainsi que celle de saint Mercure (cf. *Ibid.*, 78—79, pl. XXXI); voir également les portraits des donateurs à Çavuşin (cf. G. de Jerphanion. *op. cit.* 529—530, pl. 142.5). Par contre, sur le territoire des provinces centrales les figures équestres sont rares même au 11e siècle: saint Mercure dans son église à Corfou (cf. P. L. Vocotopoulos. CA 21, 1971, 165—166);

[34] Ils sont figurés au 5e siècle dans l'église de Saint-Georges à Thessalonique dans la frise de martyrs dans la partie inférieure de la coupole (cf. E. Weigand, *Der Kalenderfries von Hagios Georgios in Thessalonike*, BZ 39, (1939) 116—145). Ils accompagnent la Vierge sur l'icône de Sinaï datée du 6e siècle par G. et M. Sotiriou (*Icônes du Mont Sinaï*, I, II, Athènes 1956, 21—22, fig. 4, 6) et du 7e par K. Weitzmann (*op. cit.*, 18—21, pl. IV—VI). A Saint-Démétrius de Thessalonique le saint titulaire est figuré deux fois, saints Serge et Théodore une fois, sur les piliers Est. L'effigie de saint Georges en médaillon de la chapelle 18 de Baouît date probablement de la première moitié du 7e siècle [cf. D. Howell, *St. George as intercessor*, Byzantion 39 (1969) pl. II, fig. 2].

[35] Cf. G. et M. Sotiriou, *Icônes*, I, fig. 15, II, pp. 29—30; K. Weitzmann, *op. cit.*, pl. XV, 36—37.

[36] Très abîmé, ce personnage a été identifié par G. et M. Sotiriou (*Icônes*, I, fig. 16, II, p. 30) comme étant le Christ; d'après K. Weitzmann (*op. cit.*, 37—38, pls. XVI, LX) il s'agit d'un panneau votif du 7e siècle avec saint Théodore.

[37] Cette église est datée entre 964 et 965 d'après une inscription donnant le nom de Nicéphore et de sa famille (cf. G. de Jerphanion, *La Cappadoce*, I, 523—525). Les 40 martyrs y figurent en militaire à la suite de deux cavaliers marchant vers la droite (cf. *ibid.*, pl. 142.5). Pour les nombreux exemples cappadociens voir *ibid.*, 97, 142—143 148—149, 155, 268; N. Thierry, *Ayvali kilise ou Pigeonnier de Gulli Dere, Eglise inédite de Cappadoce*, *CA* XV, (1965) 125; eadem, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1963, 142, 176—177, 186—188.

[38] Sur le tryptique Harbaville, du 10e siècle, figurent en militairs deux Théodore, Georges, Eustathe, mais saints Démétrius et Procope sont représentés en martyrs (cf. D.T. Rice et M. Hirmer, *The Art of Byzantium*, Londres 1959, fig. 101); sur celui d'Ermitage (10e—11e s.) quarante martyrs sont entourés de sept saints en militaires (Georges, Théodore Tiron, Démétrius, Mercure, Eustathe, Théodore Stratilate et Procope) (cf. A. Bank. *Byzantine Art in the collections of the USSR*, Leningrad-Moscou 1966. pl. 126, 130). De la même époque date l'icône de saint Démétrios en stéatite où il figure à cheval, l'épée levée (cf. ibid. pls. 150—155). Saint Théodore Stratilate décore le fol. 383 du Ménologe de Vatican 1613 (vers 985); les six saints militaires en buste (Théodore, Démétrius?, Georges, Procope, Mercure) entourent Basile II, lui-même en militaire, dans le Psautier Gr. Z 17 de la Biblioteca Marciana à Venise, fol. IIIr (v. 1019), les deux manuscrits exécutés pour cet empereur (cf. *Il menologio di Basilio II*, Cod. Vaticano greco 1613, Turin 1907; D. Talbot-Rice, *The Art of Byzantium*, Londres 1959, p. 26, pl. XI). Dans le Codex 587 du Mont Athos (1059) on voit sur les folios 41v et 151v saints Théodore et Georges en militaires (cf. S.M. Pelekanidès, P.C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, *The treasures of Mont Athos, illuminated manuscripts* I Athènes 1974, 435, figs. 216, 265); ceci est le cas du manuscrit gr. 9 du Musée historique de Moscou (1063) (cf. V.N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, figs. 207—208). Dans la peinture monumentale au 11e siècle les saints guerriers en militaire figurent dans les grands monuments tels que Hosios Loukas ou la Néa Moni (cf. E. Diez—O.Demus, *op. cit.*, pll. VII, VIII, fig. 34; E. Stikas, Τὸ οἰκοδομικὸν Χρονικὸν τῆς μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ Φωκίδος Athènes 1970, figs. 38, 40, 42, 47; Ch. Bouras, *Chios*, Athènes 1974, 60; D. Iliopoulou-Rogan,

Toutefois, le fantassin et le cavalier sont fréquents dans l'iconographie byzantine antérieure, mais il s'agit de soldats ordinaires de l'Ancien (l'histoire de Josué ou celle de David)[39] et du Nouveau Testament (le Crucifiement). L'image de la panoplie militaire n'est donc pas une nouveauté; par contre, le fait qu'un nombre de saints l'endossent sur les murs des églises, qu'ils aient eu ou pas (Démétrius) des liens directs avec l'armée d'après leurs actes, témoigne d'une nouvelle attitude envers les militaires en général.[40] Si le goût de l'image des saints guerriers en militaire peut aisément être mis en rapport avec l'esprit d'époque macédonienne[41], leur popularité sous les Comnènes et les Anges, dans des églises d'une nouvelle élite militaire,[42] paraît tout à fait compréhensible d'autant plus que les rares exemples où l'aspect martyr est préféré proviennent de donations ecclésiastiques. Par conséquent, si le 12e siècle n'innove pas dans ce domaine, c'est à cette époque que la formule se généralise, surtout dans la seconde moitié du siècle.[43] Les saints guerriers prennent numériquement une place importante dans un espace réduit des édifices de l'époque et bénéficient souvent d'un emplacement privilégié,[44] accompagnés quelquefois par des archanges.[45]

En ce qui concerne la panoplie militaire au 12e siècle (fig. 2), elle ne semble pas refléter une évolution réelle des armes défensives ou offensives.[46] Par contre, quelques éléments peuvent être considérés comme étant propres à l'art de l'époque. Le corps est protégé par la cuirasse ou par la cotte de mailles jusqu'aux hanches, tandis que dans la plupart des exemples antérieurs elles dépassaient légèrement la taille[47]. Les anneaux rivés de la cotte de mailles offrent peu de variantes [48] mais l'aspect décoratif recherché peut être souligné à l'aide d'un ornement: la palmette (saint Georges aux Saints-Anargyres et à Kurbinovo) ou des rinceaux avec perles (Oreste à Lagoudera) (fig. 3). La cuirasse se prête à des interpretations diverses dues à la forme et aux dimensions des lames, dessinées d'une façon minitueuse[49]. Le principe de base semble le même: c'est celui d'une armure à écailles sur un support en cuir dont les tons prédominants sont dans la gamme ocre-marron. Sous cette protection du corps les saints guerriers portent une tunique qui est soit courte et laisse les genoux découverts, soit longue jusqu'aux chevilles.[50] Le manteau, une sorte de cape, attaché vers l'épaule droite, tombe derrière jusqu'à la moitié des mollets. L'ensemble des vêtements et les jambières sont richement décorés de différents motifs (rinceaux, perles, lys, etc.).[51]

La seconde arme défensive représentée est le bouclier. Le petit bouclier rond, fréquent auparavant,[52] se fait rare; on le voit cependant sur le dos des saints en buste (Perachorio, Lagoudera), ou encore plus grand et placé devant la poitrine dans le cas de quelques guerriers en pied (Procope et Christophore aux Saints-Anargyres par ex.). Le plus fréquent est le grand bouclier, posé sur le sol et vu de profil.[53] Des armes offensives on figure régulièrement la lance avec la pointe en fer tenue de la main droite soit en verticale soit en diagonale.[54] Enfin, on remarque l'épée de dimensions différentes. La façon de la figurer longue et tenue par une courroie sur le dos, avec le bout qui apparaît au niveau du mollet droit, devient rare au 12e siècle.[55] Elle est soit dans l'étui le long de la jambe gauche ou légèrement en diagonale, soit tenue par les deux mains ou encore

Archéologia n° 80, 27). Un autre exemple est celui de l'église Saint-Mercure à Corfou (cf. P.L. Vocotopoulos, CA 21, figs. 11, 12, 18).

39 Les exemples sont nombreux dans des Psautiers appelés marginaux dont le plus ancien serait celui dit Chludov du Musée historique de Moscou daté du premier règne patriarcal de Photios (858—867), suivi de deux autres, le manuscrit athonite Pantocrator n° 61 et le Grec n° 20 de la Bibliothèque Nationale de Paris (cf. M.V. Ščepkina, *Miniatjur'i Hludovskoj Psalt'ri*, Moscou 1977; S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers Grecs du Moyen Age* I, Paris 1966). De l'art de la première moitié du 10e siècle nous proviennent le Psautier 139 de Paris et le Rouleau de Josué du Vatican, le Grec 431 (cf. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du XIe au XIVe siècle*, Paris 1929 pl. IV, et V.N. Lazarev, *Storia*, 172—173, n. 47 sur les différentes datations proposées pour ce manuscrit; K. Weitzmann, *The Joshua roll. A work of the Macedonian Renaissance*, Princeton 1948). Toutefois, il faudrait signaler que la chronologie de ce rouleau a été controversée et que celle du 10e siècle se base en grande partie sur des arguments d'ordre stylistique. Un exemple de la peinture murale daté du milieu du 10e siècle est celui de Josué de l'église de la Vierge voisine du katholikon de Hosios Loukas (cf. E. Stikas, *op. cit.*, pl. 81).

40 Sur le souhait de Nicephore Phocas que les soldats tués dans les combats soient honorés comme des martyrs cf. Kedrenos, éd. Bonn II, p. 369. Voir également M. Canard, *La Guerre sainte dans le monde islamique et dans le monde chrétien*, Revue Africaine (1936) 617—620 (Variorum Reprints, 1973); P. Lemerle, *Byzance et la croisade*, Relazioni del X Congresso Internazionale di scienze storiche (Roma 4—11 setembre 1955), vol. III, 618 n. 1 (Variorum reprints 1978, n° VIII).

41 Rappelons toutefois que la demande de Nicéphore Phocas a été écartée par le patriarche Polyeucte (cf. V. Grumel, *Les regestes des Actes du Patriarcat de Constantinople*, I, fasc. II, 1936, N. 790).

42 Cf. S. Tomeković, *La place du 'maniérisme' dans l'activité artistique des dernières décennies du 12e siècle*, à paraître.

43 Si on voit au 11e siècle les saints guerriers en militaire dans plusieurs décors (cf. note 38) ils sont en martyr dans plusieurs autres: à Sainte-Sophie de Kiev (cf. G. Babić, *op cit.*, 107), à Saint-Nicolas-du-toit à Kakopetria (la couche de la première moitié du 11e siècle) saints Serge et Bacchus sont figurés en martyrs dans la partie occidentale de l'église (notes de voyages); A Daphni (fin du 11e s.) se rencontre une formule intermédiaire du costume civil, sans cuirasse, mais avec l'épée (cf. E. Diez et O. Demus, *op. cit.*, figg. 68, 69). Dans la première moitié du 12e siècle, à la Panaghia Phorbiotissa (1106), les mêmes saints, Serge et Bacchus, sont en martyrs avec la croix mais on voit le bout de l'épée (notes de voyage). A l'église de la Sainte-Trinité au monastère de Saint-Jean Chrysostome à Koutsoventis (premier quart du 12e siècle) saint Procope est représenté en martyr (documentation photographique de V.J. Djurić). Tandis qu'à Saint-Michel de Kiev (1108) saint Démétrois en pied porte la panoplie militaire (cf. V.N. Lazarev, *Old russian murals and mosaics*, Londres 1966, fig. 56).

44 Cf. note 11 et p. 3.

45 Cf. note 18.

46 D'après l'enquête effectuée, sur les armes et les accessoires dans la peinture byzantine dans le cadre du Séminaire de G. Dagron sur les Taktika de Léon VI en 1980/81 (Collège de France).

47 La protection du corps dans les exemples du 10e—11e s. (cf. note 38) qu'il s'agisse de saints militaires ou de Basile II lui même, dépasse légèrement la taille; toutefois, dans certains cas elle est plus longue: Théodore dans le mauscrit du Mont Athos gr. 58 fol. 41v (cf. S.M. Pelekanidès—P.C. Christou—Ch. Tsioumis—S.N. Kadas, *op. cit.*, fig. 216) et saint Mercure à Hosios Loukas (cf. E. Stikas, *op. cit.*, fig. 40).

48 Toutefois, sa couleur varie: elle est dans les tons vert à Nerezi, aux Saints-Anargyres et à Kurbinovo, dorée à Lagoudera.

49 Si on compare les exemples cités de la peinture (note 38) on constate que dans certains cas l'exécution est sommaire (Cod. 587 ou Gr. 9), dans d'autres (manuscrits faits pour Basile II ou les mosaïques de Hosios Loukas) précise elle n'atteint pas le niveau recherché des artistes du 12e siècle ou outre le dessin très précis et très varié, intervient l'ombre obtenue au moyen de différents tons de coloris. Les lames, elles-mêmes peuvent être de dimensions différentes au-dessus et au--dessous de la ceinture décorée de perles et quelquefois de pierres précieuses. Des oeuvres du 11e siècle le saint guerrier (Mercure ?) de l'abside Sud de l'église sous son vocable à Corfou est le plus proche de ceux du 12e siècle (cf. P.L. Vocotopoulos, CA 21, fig. 11).

50 Ceci est le cas de saint Mercure également (cf. *Ibid.*, fig. 11); tandis qu'auparavant la tunique couvrait légèrement les genoux (cf. notes 38, 47).

51 Les manteaux, par contre, sont représentés comme dans des exemples antérieurs.

52 Voir saint Théodore Stratilate dans le Ménologe de Basile, saint Démétrius à Hosios Loukas (cf. E. Stikas, *op. cit.*, fig. 47), les saints guerriers à la Néa Moni (cf. D. Iliopoulou-Rogan, Archeologia n° 80, mars 1975, 27).

53 Le bouclier elliptique, de taille moyenne posé sur le sol (Georges, Procope) ou suspendu (Théodore Tiron) figuré à Hosios Loukas. Il peut être tourné vers la jambe (Procope dans gr. 9, Théodore dans Cod. 587) ou vers l'extérieur (Démétrius dans Cod. 587). Les deux dernières formules se pratiquent au 12e siècle mais le bouclier est plus grand et souvent très décoré.

54 La lance est tenue en verticale et le bras est ramené vers le corps aussi bien à Hosios Loukas et à Saint-Mercure de Corfou qu'aux Saints-Anargyres (Georges, Démétrius, Théodore Stratilate); elle est toujours en verticale mais le bras est tourné vers l'extérieur (Georges à Nerezi); elle peut être en diagonale devant le corps (Mercure à Nerezi, Théodore Tiron aux Saints-Anargyres).

55 Théodore Stratilate (Ménologe de Basile II), Théodore Tiron et Procope (Hosios Loukas), Démétrius (Saint-Michel de Kiev).



Fig. 4. Nerezi, Saint-Pantéleimon, mur Est du narthex, fragments non identifiés

sortie de l'étui[56]. Aucune armure de tête n'apparaît. Son absence et la présence du nimbe complètent cette image statique, solennelle et peu belliqueuse.

Des cycles hagiographiques, presque exclusivement ceux du saint patron, sont figurés à Saint-Pantéleimon de Nerezi (1164), à Saint-Nicolas Kasnitzès (v. 1170) et aux Saints-Anargyres (v. 1180) de Kastoria, à Saint-Georges de Kurbinovo (1191) et à l'Episkopè près du village de saint Georges dans le Magne (v. 1200).[57] En outre, un cycle de saint Georges décore la nef Nord des Saints-Anargyres.

Du cycle de saint Pantéleimon, qui se déployait sur les murs du narthex de l'église de Nerezi il ne reste que quelques fragments dispersés dans les registres supérieurs; dans le tympan Sud les pieds de deux personnages (celui de gauche vêtu d'une tunique verte et brodée) qui marchent dans l'eau riche en poissons; un marchepied et le bout d'un vêtement pourpre décorés de pierres précieuses et de perles à l'extrêmité gauche ainsi que les fragments de deux scènes à droite du mur Est (fig. 4).[58] En plus de cela, quatre scènes, deux bien conservées et deux autres assez effacées, sont placées respectivement au premier registre des parois Sud et Nord.

A droite de la porte Sud, un personnage couronné, assis devant une architecture simple, fait un geste d'allocution en direction d'un groupe constitué de deux militaires amenant trois accusés nimbés: le premier âgé, avec une barbe semi-longue tient un livre fermé, il est suivi de deux hommes jeunes. L'inscription qui accompagnait cette scène a disparu (fig. 5). A gauche de la porte Sud, le personnage âgé du tableau précédent est figuré penché avec derrière lui un soldat dont manque la partie supérieure. Quelques lettres sont lisibles à gauche de la tête du saint: [ʽΕρμό]λα[ο]ς | [ʽΕρμ]ιπος | ʽΕρμοκράτ[ης]τλγ ... νταγ. Au second plan se profile un sarcophage en marbre avec les trois accusés morts, enveloppés de bandelettes.

Sur le mur Nord, la partie haute est entièrement abîmée; en bas, on discerne un personnage nimbé aux cheveux châtains courts, vêtu d'une robe vert clair achevée par des broderies, qui est agenouillé et en prière. Derrière lui on distingue la jambe et les bras tenant un glaive d'un autre protagoniste. Passé l'ouverture, un grand sarcophage en marbre vert clair abrite le corps d'un mort enveloppé de bandelettes sur lequel se penchent deux jeunes hommes.

Ce cycle de saint Pantéleimon devait à l'origine être composé d'un nombre important de scènes concernant la vie, les miracles et le martyre du saint médecin martyrisé à Nicomédie sous Maximien d'après les Synaxaires qui le fêtent à la date du 27 juillet.[59] L'histoire commençait très probablement sur le mur Est avec la comparution devant l'empereur du saint, escorté de soldats.

Le seul fragment conservé témoigne de la présence d'un personnage royal à cet endroit; néanmoins on peut y supposer un tableau comparable à l'interrogatoire d'Hermolaos du mur Sud. Les autres fragments du mur Est, peu nombreux, ne permettent pas la restitution du décor d'origine d'autant plus difficile à faire que rien ne prouve le respect de l'ordre chronologique.

Toutefois, d'après la suite du mur Sud, la lacune du mur Est aurait pu abriter la guérison du paralytique ou quelques-uns des premiers supplices (ceux du plomb fondu ou de l'écorchement) qui ont suivi l'entretien avec Maximien ou même des miracles antérieurs à cette rencontre (la résurrection de l'enfant mort de la morsure du serpent, la guérison de l'aveugle). Dans le tympan du mur Sud Dieu, sous l'apparence d'Hermolaos, qui d'après l'histoire à déjà secouru Pantéleimon dans les deux supplices précédents, le sort des profondeurs de la mer où il a été jeté avec une pierre au cou. Il marchait sur la mer, comme autrefois Pierre, guidé par la main du Christ. Les deux tableaux du premier registre du mur Sud racontent le jugement, la décollation et l'enterrement d'Hermolaos, prêtre et maître de Pantéleimon, ainsi que de ses frères, Hermipos et Hermokratès. La fête indépendante de ces saints a lieu le 26 juillet mais l'histoire les concernant n'offre pas plus de détails. Dans la vie de saint Pantéleimon les événements représentés surviennent après son martyre parmi les bêtes sauvages

---

[56] Dans la peinture monumentale saint Mercure, à Hosios Loukas, commence à sortir son épée (cf. E. Stikas, *op. cit.*, pl. 40); saint Démétrios à Nerezi est en train de la sortir de son étui (cf. P. Miljković--Pepek, *Nerezi*, fig. 41) et saint Mercure à Kasnitzès va un peu plus loin mais le bout est toujours dans l'étui (cf. S. Pelekanidès, *Kastoria*, pl. 55a). Cette attitude de saints guerriers se voit plus tôt, semble-t-il, dans d'autres techniques: sur une icone de saint Nicolas du Sinaï de la fin du 10e siècle saint Procope en buste, dans le cadre, lève une petite épée (cf. K. Weitzmann, *op. cit.*, 101, pl. XXXVIII). L'épée levée comme celle de saint Eustache du triptyque de l'Ermitage du 10e-11e s. (cf. A. Bank, *op. cit.*, pl. 126) ou d'Isaac Comnène (1057—1059) sur une de ses monnaies (cf. P.D. Whitting, *Monnaies byzantines*, Fribourg 1973, fig. 319) apparaît dans la peinture pariétale plus tard: saint Georges dans l'église sous son vocable à Geraki (13e s.) pointe une épée de la main droite et tient le fourreau de la main gauche, bouclier sur le dos (notes de voyage); une attitude similaire se rencontre sur une icône de saint Théodore Tiron de Patmos, datée par M. Chatzidakis (Εἰκόνες τῆς Πάτμου, Athènes 1977, 49, fig. 3) vers 1200 et qui semble plus récente.

[57] Cf. note 14.

[58] Ces fragments sont délimités par la ligne de séparation entre la première et la seconde zone: en bas se trouvent deux têtes imberbes et sans nimbe, un fragment du paysage et quelques lettres; plus haut reste une ouverture en brique (un des martyres ?). Enfin, au second registre du mur Nord ne reste qu'un nimbe à droite.

[59] Cf. H. Delehaye, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1902, coll. 847—852. Pour les manuscrits contenant sa Passion voir F. Halkin, *Bibliotheca hagiographica graeca.* I, 3e éd., Bruxelles 1957, 166—169, dont une est publiée dans *P.G.* 115, coll. 447—478.





Fig. 5. Nerezi, Saint-Pantéleimon, mur Sud, Hermolaos, Hermipos et Hermokratès devant l'empereur

Fig. 6. Kastoria, Saint-Nicolas Kasnitzès, mur Sud du narthex, les stratèges remerciant le saint dans l'église de Myra

et le supplice de la roue. Le cycle de vie de saint Pantéleimon s'achève sur le mur Nord où figurent sa décollation et l'enterrement du saint par les fidèles. Le décor du mur Ouest a entièrement disparu; il aurait pu y figurer le moment où il est attaché à un olivier mais également les autres supplices mentionnés en dehors de leur contexte chronologique.

Le cycle de vie de saint Pantéleimon de Nerezi est non seulement lacunaire mais c'est aussi l'unique exemple conservé de la peinture murale. Le seul cycle entier connu contient seize scènes et appartient à la peinture de chevalet. L'intérêt de cette icône du Sinaï, publiée par K. Weitzmann qui la date du début du 13ᵉ siècle,[60] est considérable puisqu'elle nous apprend quels sujets ont été représentés à une époque proche de Nerezi. Les épisodes se suivent chronologiquement en haut (la rencontre du saint avec Hermolaos, Hermolaos enseignant Pantéleimon, le saint trouvant l'enfant mordu par le serpent, la résurrection de l'enfant) et ensuite de gauche à droite en descendant les rangées (Pantéleimon montre le serpent mort à Hermolaos, le baptême du saint par Hermolaos, la guérison de l'aveugle, la destruction des idoles, la guérison d'un paralytique, l'écorchement, le supplice du plomb fondu). Les deux tableaux suivants sont inversés: on voit d'abord le saint jeté aux bêtes sauvages et ensuite dans la mer. Enfin, les trois derniers tableaux en bas représentent le supplice de la roue, la décollation et l'ensevelissement. Des sujets figurés à Nerezi on ne retrouve donc sur cette icône que les deux derniers qui dans les deux cas clôturent le cycle. Le schéma iconographique est très simple, quelques petites différences sont toutefois à noter: à Nerezi le bourreau frappe le saint avec l'épée tenue par les deux mains tandis que sur l'icone du Sinaï il soulève la main armée; dans l'enterrement la position du sarcophage n'est pas la même. Les autres événements figurés dans le cycle de Nerezi sont absents de cette icône; la comparution devant l'empereur se place entre la destruction des idoles et la guérison du paralytique, le sauvetage de la mer après ce supplice et le martyre d'Hermolaos après le supplice de la roue. Nous reviendrons ultérieurement sur la souplesse du choix des sujets dans la représentation des cycles hagiographiques.

Ajoutons seulement que des scènes de la vie de saint Pantéleimon ont déjà été représentées au 11ᵉ siècle, sinon avant, comme le montrent deux miniatures du Ménologe de Moscou Cod. 382, fol. 101 r, daté avec précision de 1063:[61] la résurrection du jeune homme mordu par un serpent et la décollation.

Du cycle de saint Nicolas, représenté dans l'église de Kastoria édifiée par le magistros Kasnitzès et placé également dans le narthex, restent trois compositions sur le mur Est (troisième registre) juste au-dessus d'une image de saint Nicolas et du portrait des donateurs, deux autres scènes qui occupent toute la largeur de la seconde et de la troisième zone du mur Sud ainsi que deux tableaux répartis de part et d'autre de l'ouverture du second registre du mur Nord. L'état de conservation de ces pcintures est inégal.

La première scène du mur Est représente, dans un cadre délimité par l'architecture peinte, le saint en évêque penché vers un personnage couché sur un lit décoré de fleurs de lys stylisées. La légende lisible en grande partie; [ὁ ἅγιος Νι]κόλ[αος] ἐνηπνηάζον | τὸν ἔπαρχον, nous précise qu'ici saint Nicolas apparaît en songe à l'éparque. L'image suivante montre sous un arc, soutenu des deux côtés par une sorte de tourelle, trois personnages assis sur un banc. Celui du milieu, âgé, avec une barbe semi-longue et vu de face, tourne les paumes de ses mains vers le spectateur. Deux autres hommes, plus jeunes représentés de trois quarts, semblent s'adresser au personnage central. L'inscription également sans équivoque, [οἱ] τρ[εῖ]ς ἄνδρες ἐν τῇ φρουρᾷ, nous apprend que ce sont trois hommes en prison. Sur le dernier tableau de ce mur on voit à gauche un personnage royal nimbé et assis sur un siège simple muni d'un coussin rouge devant un fond architectural. En face de lui se tiennent les trois hommes du tableau précédent, aujourd'hui assez effacés. Entre l'empereur et ses visiteurs sont placés des chandeliers et un recipient. Le texte qui accompagnait cette image est conservé partiellement: ὁ βασιλεὺ[ς] [ἀ]ποσ[τέλλων] τὰ δ[ῶρα πρὸς] | τὸν ἅγιον Νικόλαον, mais il est clair que l'histoire concerne

[60] Cf. K. Weitzmann, *The Selection of Texts for Cyclic Illustration in Byzantine Manuscripts*, Byzantine Books and Bookmen. A Dumbarton Oaks Colloquium, Washington 1975, 85, fig. 23.

[61] Cf. *ibid.* 85, fig 22. Ce Ménologe contient des Vies de saints pour les mois de mai, juin, juillet, août (cf. Vladimir, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque synodale de Moscou* I, Moscou 1894, 576, en russe).



Fig. 7. Kastoria, les Saints-Anargyres, mur Sud de la nef Nord, 'écorchement de saint Georges

l'empereur qui adresse, par l' intermédiaire des stratèges, les dons au saint.

La suite du cycle sur le mur Sud est en très mauvais état. Au second registre saint Nicolas bénit les trois hommes en prière, placés à droite, aujourd'hui à peine discernables (fig. 6). De la légende ne subsiste que quelques lettres: ΠΑ . . . ΝΟΝ ΤΑΩΑ . . . ΣΟ. La scène du troisième registre est encore plus endommagée; on entrevoit un personnage couché, placé au milieu devant une architecture.

Sur le mur Nord, à gauche, saint Nicolas nimbé et en évêque se dresse devant un petit personnage nu, vu de profil et en prière; à droite, on voit les mêmes protagonistes mais la petite figure se penche et a les bras dans le dos.

Ce cycle de saint Nicolas, évêque de Myra du 4e siècle fêté par les synaxaires à la date du 6 décembre,[62] devait contenir primitivement au moins dix scènes.[63] Il commençait sur le mur Est avec l'apparition en songe à l'éparque, les trois stratèges d'abord en prison et ensuite devant l'empereur pour continuer sur le mur Sud, peut être avec l'apparition à l'empereur Constantin (3e registre) et les trois stratèges remerciant le saint dans l'église de Myra. L'ensemble des scènes mentionnées est inspiré par un texte du 6e siècle[64] sur les trois stratèges, Nepotianus, Urs et Erpilion, qui injustement condamnés à mort sous Constantin à cause de l'éparque Avlavios, ont imploré l'aide du saint. Saint Nicolas apparaît en songe à l'empereur et à l'éparque en faveur des prisonniers qui sont ensuite convoqués par l'empereur et chargés par lui d'apporter des cadeaux au saint; enfin, les stratèges se rendent à l'église de Myra et le remercient. Cette histoire est déjà représentée sur les plus anciens exemples connus actuellement du cycle de saint Nicolas, le triptyque fragmentaire daté du 11e siècle et l'icône de la fin du 12e siècle, les deux du Sinaï.[65] Ceci est également le cas dans les décors du 13e siècle: l'église des Saint-Nicolas-et-Saint-Pantéleimon à Boïana de 1259 (dans le narthex) et celle du Sauveur près de Mégare du 13e siècle avancé (dans le diaconicon)[66], ainsi que sur l'icône de l'église de Saint-Nicolas-du-toit à Kakopetria.[67] Toutefois, le plus souvent ces cinq tableaux sont précédés par des scènes de l'enfance du saint et de son ordination (sauf à Saint-Sauveur) ce qui ne semble pas être le cas à Saint-Nicolas Kasnitzès dans la partie conservée du décor. Si elles figuraient sur le mur Ouest, aujourd'hui entièrement endommagé, ce serait une place moins habituelle puisque sur les icones mentionnées à Boïana ces scènes sont placées au début. Toutefois, il est vrai que l'ordre chronologique de l'ensemble des scènes, l'histoire des stratèges incluse, n'est pas rigoureusement respecté. Le seul événement représenté concernant personnellement le saint se trouve dans le naos. En effet, l'icône déjà citée (fig.1) où le Christ et la Vierge donnent au saint les *insignia* de sa charge épiscopale se rapporte à l'incident avec Arius au Concile de Nicée. Après avoir été puni par l'empereur Constantin le saint a eu une vision le soir même où le Christ et la Vierge le réhabilitaient en lui rendant l'évangile et l'omophorion.[68] Le reste de la surface disponible du narthex dont il ne subsiste qu'un seul tableau double, non identifié, au premier registre du mur Nord, contenait sans doute des miracles.[69] L'iconographie des scènes représentées à Saint-Nicolas Kasnitzès se caractérise par sa sobriété. La parenté des modèles utilisés pour ce décor et pour les icônes citées du Sinaï va jusqu'à l'attitude identique des protagonistes dans la scène en prison.[70]

Le cycle des saints Cosme et Damien a été figuré dans le second registre de la nef Sud des Saints-Anargyres à Kastoria. Des quatre tableaux du mur Nord on ne voit aujourd'hui que la partie inférieure sans les inscriptions. La première scène de gauche à droite représente une femme, vêtue d'un maphorion rouge et d'une robe gris bleu, assise sur un siège à dossier en bois sculpté. Elle tend vers Cosme et Damien nimbés un livre où est inscrit δο | ρεά, le don.

Fig. 8. Kastoria, les Saints-Anargyres, mur Sud de la nef Nord, Supplice de la chaudière de plomb fondu



[62] Cf. H. Delehaye, *Synaxaire*, coll. 281—284.

[63] Le mur Ouest est aujourd'hui entièrement endommagé.

[64] Il s'agit de Πρᾶξις τοῦ ἐν ἁγίοις Πατρὸς ἡμῶν Νικολάου ἀρχιεπισκόπου Μύρων τῆς Λυκίας (Cf.G. Anrich, *Hagios Nikolaos. Der Heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen* I, Berlin 1917, 67—91.

[65] Les trois généraux en prison et l'apparition du saint à l'empereur Constantin sont préservés sur le triptyque tandis que l'apparition à l'éparque et les trois stratèges devant l'empereur auraient pu figurer à gauche; les autres sujets étant: saint Nicolas ordonné diacre et sacré évêque (cf. K. Weitzmann, *Fragments of an early St. Nicholas triptych on Mount Sinai*, Δελτ. Χριστ. 'Αρχ. 'Ετ., ser, 4, vol 4, pp. 2, 5, 11). L'icône du Sinaï figure l'ensemble de cinq scènes (cf. G. et M. Sotiriou, *Icônes*, p. 144, fig. 165).

[66] Cf. A. Grabar, *L'église de Boïana*, Sofia 1924, 79—83; idem, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 127—137. Tandis que dans le diaconicon du Saint-Sauveur manquent l'apparition à l'éparque et les stratèges devant l'empereur (cf. H. Grigoriadou, *Peintures murales du 12e siècle en Grèce*, 106, 149—151).

[67] Cf. *Byzantine icons of Cyprus*, Benaki Museum, Athènes 1976, 15.

[68] Cf. G. Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, 393 et suiv.

[69] La légende de saint Nicolas, à côté d'une partie biographique (la Nativité, les parents conduisent le saint à l'école, il est ordonné diacre, la vision du Christ et de la Vierge, il est sacré évêque, distribution de la fortune, destruction des idoles, sa mort suive de l'enterrement) fait une large place à des bienfaits et des miracles de ce grand thaumaturge. Certains parmi eux, accomplis de son vivant (il soustrait les trois soeurs à la débauche, miracle en mer, guérisons, sauvetage des trois innocents, histoire des stratèges) ou posthumes (miracle du tapis, retour de Basile chez ses parents) sont figurés dans la peinture murale.

[70] Cf. G. et M. Sotiriou. *Icônes*, fig. 165.

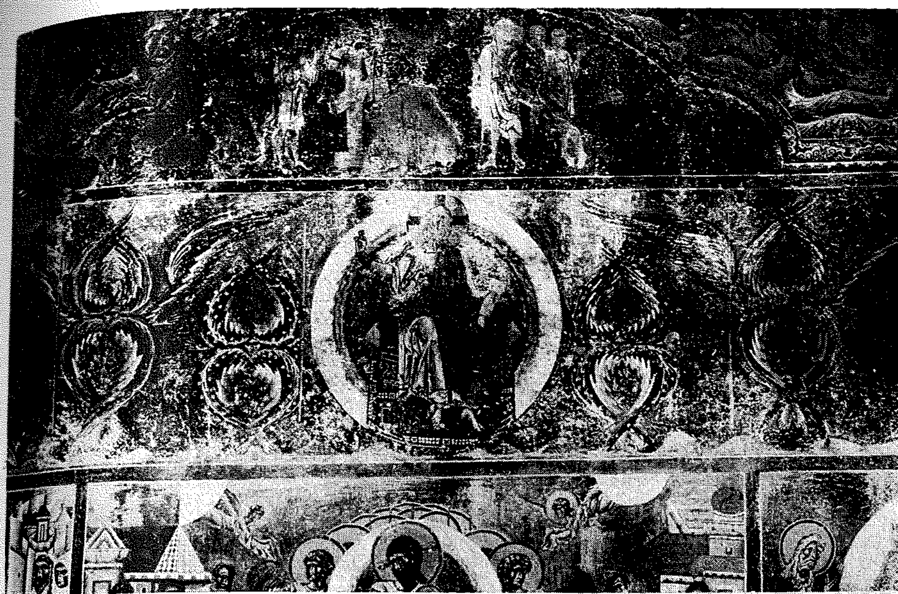


Fig. 9. Kurbinovo, Saint Georges, mur Ouest, Vision

Les frères figurés inclinés portent des robes courtes et des bottines blanches. Le fond architectural consiste en un mur achevé par un ornement d'acanthes et des bâtisses aux deux extrémités. A partir de l'épisode suivant les saints sont vêtus comme sur les portraits qui décorent les pieds-droits de l'abside: Damien porte un manteau long vert foncé dont les manchettes et le bas sont ornés et une robe claire ombrée d'ocre par-dessus laquelle sont superposées deux pièces longues en tissu; Cosme est habillé de la même façon mais son manteau est rouge foncé et sa robe ombrée de vert. Dans la seconde scène Damien et Cosme sont face à face devant un mur dont le bord supérieur est orné de motifs d'acanthes. Sur le troisième tableau Damien et Cosme, dont on aperçoit la main gauche avec le rouleau, bénissent un groupe de gens devant un paysage vallonné. Le premier, un jeune homme en prière et à genoux, est suivi d'autres dont on voit les têtes au second plan. Derrière eux, un homme aux yeux fermés et deux autres personnages se tiennent debout et prient également. Ils sont tous en robes courtes et avec les mêmes bottines blanches. La dernière scène de ce mur montre Cosme et Damien en train de bénir un homme nu au ventre gonflé soutenu par des béquilles.

L'image du tympan Est, sérieusement endommagée, ne permet que d'entrevoir Damien presque de face et Cosme penché vraisemblablement vers un malade aujourd'hui effacé qui aurait été figuré couché.

Le cycle des saints Cosme et Damien semble commencer sur le mur Nord avec l'épisode où les saints Anargyres reçoivent le don de la guérison de la Vierge (ou devant leur mère?). Ce qui reste en bas du second tableau peut être rapproché de deux enluminures figurant Cosme et Damien (le 1er novembre). L'une décore le folio 152 du Ménologe de Basile II (fin 10e -début 11e s),[71] l'autre le 197v du manuscrit athonite Pantéleimon n°2 différemment daté.[72] Dans la première peinture la main de Dieu sort d'un segment du ciel étoilé avec une trousse médicale rouge; les frères placés face à face devant une architecture ornée de la feuille d'acanthe tendent des mains voilées pour recevoir ce don divin. Dans le manuscrit de l'Athos Cosme et Damien reçoivent du Christ en buste deux rouleaux dans leurs mains également voilées. A Kastoria, comme dans le ménologe de Basile II, le fond architectural, bien que plus simple, est achevé par la feuille d'acanthe et les manteaux des saints sont de la même couleur (bordeau et vert foncé) mais la version du manuscrit Pantéleimon n° 2 n'est pas à exclure puisque dans les guérisons qui suivent à Kastoria les frères tiennent régulièrement des rouleaux fermés. La scène du tympan Est, gravement endommagée, ne permet pas une identification sûre; il aurait pu s'agir de la guérison de Palladia ou de celle de l'homme malade au lit; dans les deux cas la personne est couchée. De la suite du cycle, au moins quatre tableaux sur le mur Sud, rien n'est conservé; tandis qu'une grande icone du Christ remplit entièrement le mur Ouest.

Les Anargyres représentés à l'église de Kastoria sont les fils de Théodote, fêtés le premier novembre dont la vie abrégée est relatée par le Synaxaire.[73] Les textes hagiographiques concernant ces saints conservés dans différents manuscrits [74] mettent l'accent sur leur qualité de guérisseurs dans une trame d'ensemble très simple. Ainsi, leur mère Théodote, qui était chrétienne, après la mort de son mari païen, se consacre à Dieu et apprend les Ecritures saintes aux enfants. Devenus adultes ils reçoivent de Dieu le don de guérison et à partir de ce moment ils volent au secours des êtres humains mais également des animaux sans recevoir de récompense pour respecter le commandement du Christ (Mt. 10, 8). Ils guérissent Palladia, malade et au lit depuis des années, qui offre à Damien, au nom de la Sainte Trinité, trois oeufs. Cosme, déçu, demande que Damien ne soit pas enseveli à ses côtés. Peu après la mort de Cosme, Damien meurt et les gens qui devaient l'enterrer se trouvent dans l'embarras mais un chameau, guéri auparavant par les frères, vient à leur secours en leur disant d'une voix humaine que Damien n'a pas reçu les oeufs en tant que récompense mais au nom de la Sainte Trinité. Les autres épisodes concernent l'homme qui a avalé le serpent en dormant ou la femme de Malbo enlevée par le diable, tous deux, sauvés par Cosme et Damien. Parmi les autres miracles, publiés par L. Deubner et traduits par A. Festugière, figurent la guérison de nombreux malades et celle, posthume, de l'hydropique.[75]

La guérison de l'hydropique est figurée en dehors de l'église de Kastoria dans le manuscrit Pantéleimon n°2.[76] Dans les deux cas le malade sur les béquilles est à droite mais les saints sont habillés différemment et le malade est nu à Kastoria. Le seul élément commun entre le texte et l'image est la représentation du ventre gonflé.[77] La guérison de nombreux malades est par contre figurée de façon différente à Kastoria et à Mistra[78] ce qui est compréhensible puisque la différence chronologique est importante. Dans ce dernier décor de la fin du 13e siècle les malades sont à gauche, autrement disposés, devant un fond architectural relativement développé. Seul le premier tableau de Kastoria semble être un hapax de l'iconographie byzantine. Le personnage féminin étant endommagé, deux interprétations sont possibles: ou bien il s'agit de Cosme et Damien avec

[71] Cf. *Il menologio*, fig. 152. Cette enluminure est reproduite en couleur chez H. Skrobucha, *Kosmas und Damian*, Recklinghausen 1965, couverture et p. 55.

[72] Cet Evangile avec le synaxaire à la fin du volume est daté par D. Ajnalov (*Vizantijskie pamjatniki Athona*, VV, 1899, 63) du 11e—13e s. P. Huber (*Athos*, Zurich 1969, figg. 106—107) pense qu'il s'agit de la fin du 11e s. et N. Ševčenko (*op. cit.*, 36) propose la chronologie du 12e s. Voy. également F. Dölger, *Mönchsland Athos*, Munich 1943, 192.

[73] Cf. H. Delehaye, *Synaxaire*, col. 185. L'église orthodoxe fête deux autres couples d'anargyres: au 1er juillet Cosme et Damien martyrisés à Rome sous Carinus, et le 17 octobre ceux d'Arabie morts avec Léontios, Anthime et Euprepios (cf. ibid., coll. 144—146, 791—794). Ces derniers figurent au fol. 120 du Ménologe de Basile II (cf. *Il menologio*, fig. 120): le premier âgé, barbe et cheveux blancs, déjà décapité est suivi du second aux cheveux châtains et avec une petite barbe derrière qui le bourreau lève le glaive.

[74] Cf. F. Halkin, BHG, I, 126—127; Analecta Bollandiana 1, 1882, 586—96.

[75] Cf. L. Deubner, *Kosmas und Damian*, Leipzig, 1907; A.J. Festugière, *Sainte Thècle, Saints Côme et Damien, Saints Cyr et Jean, Saint Georges*, Paris 1971, 87—213.

[76] Sur le fol. 197r (cf. P. Huber, *Athos*, fig. 106).

[77] Le texte offre beaucoup d'autres détails (cf. A. Festugière, *Sainte Thècle...*, 98—100).

[78] Cf. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pl. 74.2. Dans un des récits de miracles des saints on trouve la guérison de l'aveugle et de plusieurs autres malades (cf. A. Festugière, *Sainte Thècle...*, 211—213). Sur la datation de la fin du 13e siècle (1291/2) de la Métropole de Mistra voir S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, 5—6.

leur mère, représentés — d'après leurs vêtements — avant l'âge adulte ou du moins avant d'avoir reçu le don de guérison; ou bien, compte tenu du mot inscrit sur le livre tendu (le don), il s'agit de Cosme et Damien avec la Vierge qui leur annonce leur qualité future.[79]

Le cycle de la vie des saints Anargyres se constitue dans la peinture au plus tard dans la première moitié du 11e siècle.[80] En dehors de la scène mentionnée où Cosme et Damien reçoivent le don de guérison (le ménologe de Basile II) d'autres épisodes se rencontrent dans le ménologe du Sinaï gr. 500, folio 5r, daté peut-être de 1063.[81] Il s'agit de la guérison de l'homme qui a avalé un serpent et du chameau malade. Sur le folio 197r du manuscrit cité (Panteleimon n° 2) quatre scènes sont figurées; les guérisons de l'homme malade au lit, de l'hydropique et du moissonneur qui a avalé le serpent, ainsi que l'épisode où Palladia apporte les trois oeufs.[82] En ce qui concerne la peinture murale, le cycle des saints Cosme et Damien est rare et celui de l'église de Kastoria est le plus ancien conservé; le second déjà mentionné, est celui qui décore le diaconicon de la Métropole de Mistra (13e s.).[83] Il s'agit dans tous les cas cités d'un nombre réduit de scènes, toutefois certains sujets, d'après les exemples connus, étaient courants et parmi eux il faut vraisemblablement chercher ceux qui décoraient autrefois le mur Sud de la nef Sud à Kastoria. Les cycles plus complets appartiennent à la peinture de chevalet mais le plus ancien est de 1673/74 (icône de peintre Radul).[84]

La nef Nord des Saints-Anargyres de Kastoria est décorée d'un autre cycle hagiographique consacré à saint Georges. Il était constitué à l'origine de dix scènes réparties au second registre; la onzième, le miracle du saint sur le dragon, se situe dans la zone inférieure du mur Nord. Une grande partie de ce décor est fragmentaire ou entièrement effacée, toutefois, outre le miracle cité, les quatre scènes du mur Sud, bien qu'endommagées, peuvent aisément être identifiées. Il s'agit des supplices du célèbre martyr.

Dans la première image du mur Sud le saint, désigné par une inscription, ὁ ἅγιος | Γεώργιος, est figuré nimbé et nu, couché sur un grand gril. A gauche, au niveau de ses pieds, on discerne le premier bourreau en robe rouge qui lève la main; le second devait figurer derrière la tête du saint. Le tableau suivant montre le saint nu et attaché sur une potence en bois (la tête et les bras manquent); de part et d'autre les deux bourreaux vêtus de robes courtes, l'une rouge et l'autre bleue, avec des jambières ornées et des bottines blanches, lui déchirent le corps avec des instruments en forme de grands peignes métalliques (fig. 7). Dans la troisième scène, presque identique par son organisation à la précédente, les bourreaux battent le saint. La dernière image de ce mur présente le saint plongé jusqu'à la taille, dans une chaudière de plomb fondu, les mains levées, toujours entre les deux mêmes bourreaux, celui de droite ravivant la flamme (fig. 8).

Le miracle sur le dragon occupe un espace deux fois plus important que les autres scènes. La grande figure du saint Georges à cheval, le bouclier sur le dos et la lance tenue des deux mains, est à gauche. Son regard se tourne vers le spectateur. Les autres protagonistes sont regroupés à droite. En haut, une petite silhouette est en train de tirer le dragon déjà attaché avec sa ceinture et la corde du cheval du saint. Ils s'avancent vers la ville où le roi, la reine et trois autres personnes, représentant les habitants, lèvent les bras de frayeur. La scène peinte est celle qui précède la mise à mort du dragon qui obéit au saint glorifiant ainsi Dieu.

Plusieurs autres fragments se sont conservés sur cette paroi Nord ainsi que sur celles de l'Est et de l'Ouest. De la première scène du mur Nord il ne reste qu'un marchepied décoré de gemmes et de perles à droite. Des deux scènes qui suivent on ne voit que les traces de la peinture. De la dernière image on discerne à droite un grand mur en brique achevé en feuille d'acanthe; les protagonistes devaient être situés à gauche. Dans le tympan Est seul le bas d'un mur en brique ombré et les bottines blanches d'un personnage se profilent à droite. L'identification de ces trois scènes ne peut être qu' hypothétique. Il pourrait s'agir du saint devant l'empereur, de la destruction des idoles et de la distribution de la fortune. Pour ces deux derniers tableaux nous nous basons sur l'importance de l'architecture peinte qui rappelle les exemples conservés à l'Episkopè. Par contre, la scène du tympan Ouest où l'on reconnaît le pan flottant d'un personnage vêtu d'un manteau long et rouge ainsi que la tête du saint penché à droite, semble être avec certitude celle de la Décollation.

Un autre cycle de saint Georges a été placé sur la façade Sud de l'église sous son vocable à Kurbinovo mais malheureusement seule son existence semble certaine aujourd'hui. En effet, saint Georges est figuré à la place de saint Jean dans la Déisis de la niche au-dessus de la porte et on l'entrevoit dans le quatrième tableau de haut en bas.[85] Les scènes de sa vie devaient entourer la lunette et la porte Sud mais on discerne à peine quatre petites images à droite et leur identification ne peut être qu'approximative. En partant d'en haut le premier tableau figurait à gauche un personnage âgé (?) debout devant une tourelle et deux autres civils sans nimbes.[86]. Dans le second panneau on entrevoit une tête nimbée, penchée légèrement (la Décollation?).[87] Du troisième tableau on distingue un nimbe à droite, un autre personnage à gauche sans nimbe et deux têtes de boeufs au milieu (le saint ressuscite les boeufs de Théopistos?)[88]. La dernière image montre le saint nimbé, son habit décoré de perles, devant une architecture (le Festin de Théopistos?)[89].

---

79 Puisque le don de la guérison, non seulement dans le texte de leur vie mais également dans la poésie liturgique (cf. P. Maas et C.A. Trypanis, *Sancti Romani Melodi Cantica* II, Berlin, 1970, 91—102), leur vient du Christ. S'il s'agit de la Vierge un autre exemple de son apparition dans un cycle hagiographique serait celle aux saints Cyrille et Athanase (cf. N.V. Blinderova, *Drevnerusskoe iskustvo*, Moscou 1980, 59). En se qui concerne Théodore, elle est figurée dans les scènes d'enfance mais il s'agit d'une icone du 18e s. (cf. H. Skrobucha, *Kosmas und Damian*, 57).

80 Mais il est possible qu'il soit plus ancien. Nous savons qu'une dame miraculeusement guérie a fait représenter Cosme et Damien sur tous les murs de sa maison. S'il s'agissait des scènes de leur vie nous aurions un cycle antérieur au 9e siècle mais en dehors d'une église (cf. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire* 312—1453, New Jersey 1972, 139).

81 Cf. V.N. Beneševič, *Opisanie grečeskih rukopisej monastira Svatoj Ekaterini Sinai* I, St. Petersbourg 1911, 183. La date de 1063 est avancée par N. Ševčenko (*op. cit.* 28, 51 et n. 5); l'auteur croit que ce manuscrit fait partie de la même édition que le ménologe de Moscou.

82 Cf. D. Ajnalov, VV, 1899, 81; F. Dölger, *Mönchsland Athos*, fig. 193.

83 En dehors de la scène déjà mentionnée y figurent les saints délivrant le moissonneur du serpent et guérissant Palladia (cf. G. Millet, *Mistra*, pls. 73, 74. 2,3).

84 Il s'agit de seize scènes entourant le portrait des saints (cf. V.J. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, 92, pl. CXIX).

85 Vu l'état de ces peintures il est impossible d'être affirmatif en ce qui concerne leur chronologie. Toutefois depuis ma première étude (cf. S. Tomeković, *L'église de Saint-Georges à Kurbinovo*, Thèse de 3e cycle soutenue à Belgrade en 1971, p. 43) je crois que la Déisis et le cycle sont contemporains au reste du décor. La datation proposée par P. Miljković-Pepek (*Novootkriveni arhitekturni i slikarski spomenici vo Makedonija od XI do XIV vek*, Kulturno Nasledstvo V, Skopje 1973, 11), est du 14e siècle. L. Hadermann-Misguich (*Kurbinovo*, 285—288) ne se prononce pas.

86 P. Miljković-Pepek (Kulturno Nasledstvo V, 11) y voyait saint Georges devant l'empereur.

87 Le même auteur identifie cette scène comme étant celle du supplice de la pierre (cf. *ibid.*, 11). Il me semble que la tête est placée trop haut pour un personnage couché.

88 La résurrection du boeuf de Glykerios ? (cf. *ibid*, 11). Mais Glykerios a perdu un boeuf et c'est Théopistos qui en a perdu deux.

89 La destruction des idoles (cf. *ibid.*, 11). Il me semble que le saint est assis devant une architecture comme on le voit dans le Festin de Théopistos ou dans la Distribution de la fortune par ex.



Fig. 10. Village de saint Georges dans le Magne, l'Episkopè, voûte du diaconicon (versant Nord), Songe de Théopistos

A l'intérieur de la même église, une Vision (fig. 9) occupe toute la largeur du mur occidental entre deux autres théophanies: la Pentecôte avec les douze apôtres et la Transfiguration plus bas à droite. Composée d'éléments de différentes visions,[90] elle ne correspondait pas à celles représentées dans l'art byzantin et elle n'a pas trouvé d'explications satisfaisantes.[91]. La réponse est peut être à chercher dans le texte sur la Vision de saint Georges.[92] Selon ce texte, le saint, après avoir jeûné quarante jours, a imploré Dieu de se montrer à lui comme il l'a fait pour Moïse sur le Mont Sinaï. Une majestueuse Vision a suivi,[93] expliquée ensuite par un séraphin. Cette explication contient d'une part les éléments de l'image de Kurbinovo[94] et de l'autre une glorification du saint puisque le séraphin lui dit qu' Isaïe a été revêtu de l'Esprit Saint (Is. 6,6), que Daniel a vu l'Ancien des Jours (Dan. 7, 9—10) et que le protomartyr Etienne a vu avant de mourir le Fils de Dieu à la droite du Père (Act. 7,55) tandis que lui, Georges bienheureux, a vu non seulement le Fils de Dieu mais le Père et le Saint Esprit.

Le troisième cycle de saint Georges, celui de l'Episkopè, est préservé dans son ensemble. Il occupe les voûtes de la prothèse et du diaconicon (quatre scènes) et se déploie sur les voûtes des bas-côtés occidentaux ainsi que sur les tympans correspondants (six scènes).

Le versant Nord de la voûte de la prothèse est décoré avec le supplice de la pierre. Saint Georges nimbé, couché sur le dos, prie tandis qu'une énorme pierre en marbre se trouve sur sa poitrine. Les deux bourreaux, aux cheveux mi-longs, vêtus de robes courtes (rouge et bleue) avec les jambières richement decorées comme aux Saints-Anargyres sont représentés de profil. Le premier tient de la main droite une hache au-dessus de la tête du saint; l'autre se trouve au niveau de ses jambes et appuie sur la pierre. De la légende seules deux lettres, Θη, sont lisibles. Le versant Sud de la même voûte, abîmé dans la partie inférieure, abrite la Décollation du saint. Saint Georges placé au milieu se penche vers l'Est; il est en prière devant le même paysage vallonné. Derrière lui, son bourreau, vêtu d'un manteau et d'une tunique, lève le glaive prêt à frapper. Entre les deux personnages il reste quelques lettres:

[ὁ ἅγιος ξ]ίφει τε[λει]
[οῦ]τα[ι][95].

Sur la voûte du diaconicon sont peints le Songe et le Festin de Théopistos sans séparation au sommet. Au Nord (fig. 10) jeune homme barbu couché, couvert jusqu'à la taille d'un tissu brodé, pose la tête sur un long coussin décoré. Sa main gauche est sur la poitrine et la droite touche le menton. Le saint se tient à droite debout. L'architecture peinte, garnie d'ouvertures et bordée d'acanthes bleu clair très stylisé, est en forme de mur avec à ses extrêmités une bâtisse surmontée d'une coupole rouge et une maison avec un toit à double pente. La légende est en grande partie conservée:

῎Ενθ[α] ἐμφαν[ίζεται] [. . .] |
σφάζαι τοὺς βοῦς ἀυτοῦ πυῆ[σαι] |
ἄρηστον κ(αὶ) κά[λεσ]ε τὸν ἅγιον.[96]

Dans la scène du versant Sud, saint Georges, à droite d'une table dressée et décorée, bénit la nourriture; en face de lui se trouve Théopistos; les sièges des deux protagonistes sont avec des marchepieds décorés. Au milieu, deux autres convives jeunes sont assis, tous nimbés et vêtus des habits de patriciens. Derrière le saint, un homme s'approche avec un récipient dans la main droite et une serviette à l'épaule. Le fond de la scène, comme dans le tableau précédant, est constitué d'un mur, avec des ouvertures, flanqué de bâtisses, au-dessus duquel on lit:

Ενθα [ἐποί]ησεν ὁ Θεόπιστος ἄριστον |
καὶ ἐκάλεσεν τὸν ῞αγιον Ετγεφ
α[. . .]γ + .[97]

Le bas-côté occidental Sud contient trois scènes: la Distribution de la fortune (versant Sud), saint Georges enseignant dans la prison (versant Nord) et saint Georges ressuscitant un boeuf (tympan Ouest). Dans la première scène le saint assis sur un siège sans dossier muni d'un coussin et d'un marchepied distribue l'argent contenu dans un plat. Par la droite s'approchent, en file indienne, un jeune homme, un enfant et une femme qui conduit un vieillard aveugle vêtu comme un berger d'une tunique courte en fourrure. La scène se passe devant un mur en brique et des constructions garnies d'ouvertures. Plus haut il est inscrit:

ὁ ἅγιος Γεώργιος σκωρπίζον τὸν[πλοῦ]τον |
[τοῖς] πένησι τοῦ ε[ισελ]θῆν |
ἐν τῷ μαρτυρήῳ +[98].

La seconde image (fig. 11) sous une arcade et sur un fond rouge, représente le saint assis à droite bénissant, l'autre main posée sur le genou. Trois personnes lui font face; la première croise les bras sur la poitrine. L'inscription, placée entre le saint et ses visiteurs, est entièrement conservée:

ὁ ἅγιος Γεώρ |
γιος ἐν τῆ |
φυλακῆ |
δηδάσκον
τὴν ωρθό |
δοξον | πήστη |.[99]

Enfin, sur le tympan le saint fait le signe de croix en direction d'un homme aux bras croisés sur la poitrine devant qui on voit le contour d'un boeuf aujourd'hui assez effacé.

---

[90] L'Ancien des Jours trônant (Daniel 7, 9), entouré de deux séraphins (Isaïe 6,2), d'un chérubin et d'un tétramorphe (Ezéchiel 1,5—25; 10, 1—22), de deux anges en adoration (Mt. 25, 31, Apoc. 5, 11) et probablement de deux archanges sur les murs latéraux (cf. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 192—197).

[91] Sur cette vision et la bibliographie la concernant cf. *eadem*, 186—191.

[92] Ce texte est publié par A. Festugière (*Sainte Thècle. . .*, 329—334).

[93] Cf. *ibid.*, 329—332.

[94] On y mentionne des chérubins, des séraphins, des anges aux yeux multiples, les douze disciples du Christ, le Fils de Dieu et les archanges (cf. *ibid.*, 332—333).

[95] Le saint trouve la mort par l'épée. Il s'agit d'une inscription type, telle qu'elle se présente par exemple sur une icone du Sinaï (cf. G. et M. Sotiriou, *Icônes*, p. 155).

[96] Ici apparaît le saint et ordonne d'égorger ses boeufs, faire un festin et d'inviter le saint.

[97] Ici Théopistos a fait un festin et a invité le saint. . . . La fin d'inscription peut être'avec ses amis'.

[98] Saint Georges distribuant la richesse aux pauvres avant d'entrer au martyre.

[99] Saint Georges en prison enseignant la vraie foi.

Au fond se profilent un mur en brique et une maison. La légende entre les protagonistes est en partie endommagée:

ὁ ἅγιο[ς]
Γεώρ
γιος ἀν[ισ]
τῶν
[τὸν] β[οῦν]
. . . ν θεο[. . .].[100]

Les trois dernières scènes de ce cycle décorent le bas-côté occidental Nord: saint Georges devant le souverain (versant Sud), brisant les idoles (versant Nord) et ressuscitant un mort (tympan Ouest). Dans la première scène saint Georges est escorté de deux gardes; à gauche l'empereur, nimbé d'une auréole rouge, trône sur un siège sans dossier muni d'un coussin. Derrière les protagonistes se dressent des constructions séparées au milieu par un mur. De l'inscription placée entre le saint et l'empereur il manque une bonne partie:

ὁ ἅγιος Γεώργιος [. . .] δοξον
[. . . .]
. . . . μενος +

Sur le second tableau, les trois témoins précédés par l'empereur, inquiet et se touchant le menton, se situent devant une bâtisse à gauche. Le saint, placé au milieu devant un mur en brique, fait le signe de croix en direction du temple d'Apollon. Devant ce temple aux trois coupoles rouges, qui abrite au sommet une tête sculptée en marbre blanc symbolisant les idoles, deux démons bleu foncé sont renversés. Il reste très peu de chose de l'inscripton qui se trouvait à droite du saint:

[. . . .] Γαργον
[. . . .] τῶν Ἑλλή[νων]
[. . .]νων

Dans le tympan saint Georges bénit un mort enveloppé de bandelettes placé à l'ouverture d'une grotte à droite. La légende qui accompagnait la scène n'est plus lisible á part quelques lettres des deux dernières lignes: HCOMO/TOYX.

Le cycle de la vie de saint Georges est celui qui est le plus souvent représenté dans les monuments de la Macédoine et du Péloponnèse; l'une de ces représentations est même entièrement conservée. En outre, il s'est répandu au 12e siècle sur un large territoire. C'est donc sur lui que nous nous appuierons pour essayer de comprendre certaines règles de la représentation du cycle hagiographique en général: le choix et la disposition des sujets, leur iconographie, le rapport entre l'image et la tradition littéraire etc.

Aux Saints-Anargyres, dans la nef Nord, l'histoire concernant saint Georges commençait vraisemblablement sur le mur Nord: le premier tableau du second registre pouvait figurer le saint devant l'empereur, le dernier la destruction des idoles (?); au premier registre se déploie le miracle sur le dragon accompli du vivant du saint. Une des identifications possibles pour le tympan Est serait la Distribution des biens aux pauvres avant que ne commence le martyre (?) dont les supplices divers (le gril, l'écorchement, la flagellation et la chaudière de plomb fondu) se suivent sur le mur Sud. La décollation du tympan Ouest achève le cycle. Si nos suppositions pour la partie gravement endommagée sont exactes, l'ordre chronologique du récit n'est pas tout à fait respecté mais le programme suit une certaine logique en regroupant les différents événements de la vie dans la partie Nord-Est de la nef, celle du Sud-Ouest étant réservée au martyre et à la mort du saint. Une disposition comparable se rencontre dans la représentation de la vie de saint Pantéleimon à Nerezi, malheureusement également fragmentaire, qui commençait avec l'interrogatoire sur le mur plus long, mais dans un narthex il s'agit de la paroi Est, et se terminait avec la mort du saint sur le mur Nord.

Le cycle des saints Cosme et Damien de la nef Sud des Saints-Anargyres commence sur le mur Nord, comme celui de saint Georges, mais on y trouve réunis les événements survenus pendant leur vie et le miracle posthume sur l'hydropique.[101]

Le décor de la façade Sud à Kurbinovo ne nous apporte pas de renseignements supplémentaires sur le choix et la disposition de sujets tirés de la vie de saint Georges puisque l'identification d'ensemble est loin d'être certaine. En ce qui concerne l'Episkopè, si on peut rapprocher ce cycle par certains détails (la forme et la couleur des habits des bourreaux par ex.) de celui des Saints-Anargyres, ces deux décors diffèrent considérablement. Les scènes de la vie du saint sont groupées à l'Episkopè dans les bas-côtés occidentaux; [102] le seul supplice peint, celui de la pierre, et la mort du saint partagent la voûte de la prothèse, tandis que le miracle posthume concernant Théopistos, en deux tableaux, décore celle du diaconicon.

S'il s'agit, aussi bien aux Saints-Anargyres qu'à l'Episkopè, de saint Georges fêté par les ménées la date du 23 avril,[103] la source textuelle de ces tableaux n'est pas unique. Une partie importante de ces sujets se base sur les Actes du saint redigés par Métaphraste.[104] Ainsi, ces tableaux nous apprenant qu'a l'époque de la persécution des chrétiens, saint Georges voyant le temps de son martyre arriver, distribue l'or, l'argent, les vêtements et donne la liberté aux esclaves. Le saint apparaît devant l'empereur, ensuite à plusieurs reprises entre les différents supplices Celui de la grande pierre posée sur la poitrine a lieu après que Georges se soit déclaré chrétien lui-même. La résurrection d'un mort enterré en dehors de la ville quelques jours auparavant se produit après un défi d'Athanase, magicien, dans le but de prouver l'incapacité du saint mais elle est suivie de la conversion d'Athanase. De nouveau en prison le saint reçoit ceux qui, à cause de ses miracles, ont cru en Dieu et il leur enseigne la vrai foi. Parmi les autres visiteurs vient un simple agriculteur, Glykerios, dont le boeuf s'est tué dans un précipice. En rentrant Glykerios trouve son boeuf vivant. Encore une fois devant le tribunal le saint est invité à sacrifier aux idoles. L'empereur avec sa suite amène Georges au temple d'Apollon. Le sacrifice est prêt mais le saint en s'approchant de la statue d'Apollon fait le signe de croix et les démons des statues se sauvent tandis que les idoles tombent et se cassent. Saint Georges est ensuite conduit en dehors de la ville et décapité.

A ce choix fait parmi les événements mentionnés par Métaphraste s'ajoutent des supplices et des miracles inspirés par d'autres textes. Les supplices figurés aux Saints-Anargyres (le gril, l'écorchement, la flagellation ou la

---

100 Saint Georges ressuscitant le boeuf de Théo(pistos)?

101 Cf. A. Festugière, *Sainte Thècle*. . ., 98—100.

102 L'ordre du recit (Distribution de la fortune, résurrection d'un mort, enseignement en prison, résurrection d'un boeuf, comparution devant l'empereur, destruction des idoles) n'a pas été respecté. En outre, le peintre a soit confondu, soit remplacé la résurrection du boeuf de Glykerios par celle du boeuf de Théopistos d'après l'inscription. Il s'agit plutôt d'une confusion puisque Glykerios qui a visité le saint en prison est figuré avec les bras croisés comme un des protagonistes de cette dernière scène à l'Episkopè.

103 Cf. H. Delehaye, *Synaxaire*, coll. 623—626. Dans la BHG, 3e éd., compilée par F. Halkin les textes sur la passion sont cités sur les pages 212—217 (n° 1—15) et les miracles sur les pages 217—223, dont ceux qui nous intéressent plus particulièrement: sur le dragon (nos 16 et 16 a-m), celui concernant Théopistos (nos 18 et 18 a-d), la Vision (nos 28 a-c).

104 Il s'agit d'après H. Delehaye (*Les légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909, 56) de la seconde version de la légende de saint Georges qui se trouve dans le manuscrit du Vatican 1660, folios 272—288, et serait de 916. Plusieurs autres textes en dépendent (panégyrique de St. Georges par André de Crète, PG XCII, 1169—92; le martyre de saint Georges dans le manuscrit de Saint Paul de l'Athos, le texte du manuscrit de Vienne, Théol. Graec. 123) ainsi que deux recensions des Actes de saint Georges par Métaphraste (cf. H. Delehaye, *Les légendes*, 59—65). Sur les ménologes attribués à Métaphraste (cf. idem, *Les ménologes grecs*, Analecta Bollandiana XVI, 1897, 311—329 ou Variorum reprints, Londres, 1977, III). Pour le texte standard concernant saint Georges voir également K. Krumbacher *Der Heilige Georg in der griechischen Überlieferung*, Munich 1911, 41—51, 162.



Fig. 11. Village de saint Georges dans le Magne, l'Episkopè, voûte du bas-côté occidental Sud (versant Nord), saint Georges enseignant dans la prison

chaudière du plomb fondu) sont ceux évoqués dans les textes pré-métaphrastiques,[105] tandis que les miracles se basent sur des récits qui dans la tradition littéraire apparaissent soit d'une façon isolée soit en forme de recueils.[106]

Le miracle sur le dragon[107] accompli du vivant de saint Georges rapporte l'histoire du roi Selvius, idolâtre, qui régnait sur la ville de Lasia. Mais un jour dans l'étang, à côté de la ville, naquit un dragon qui dévorait des habitants. Saint Georges se trouvait là au moment où il s'en prenait à la fille unique du roi. Après avoir appris ce qui se passait le saint demanda à la princesse de croire en Dieu et se mit à prier. Ensuite il fit le signe de croix et le dragon tomba à ses pieds. Le saint dit alors à la princesse de lier le dragon avec sa ceinture et la corde du cheval pour l'amener à la ville. Quand tous les habitants réunis déclarèrent croire en Dieu le saint tira le glaive du fourreau et tua le dragon.

Le miracle posthume concernant Théopistos[108] se passe en Cappadoce où il vivait avec sa femme Eusébie, sans enfants. Un jour Théopistos s'endormit dans le champ et pendant ce temps-là une paire de ses boeufs disparut. Théopistos promit, s'il retrouvait ses boeufs, d'en égorger un et d'inviter saint Georges à déjeuner. Le saint lui apparut alors en songe en lui disant où trouver les boeufs. Après les avoir retrouvés Théopistos égorgea une chevrette. Le saint réapparut pour lui rappeler sa première promesse. Théopistos égorge cette fois-ci un mouton et un agneau. Saint Georges se fache et lors de sa troisième apparition exige deux paires de boeufs, tous les moutons et les porcs en le menaçant de faire brûler sa maison. Théopistos hésite. Le saint se montre une quatrième fois à cheval et tenant la croix. Il le menace, ordonne de faire un festin et d'y inviter beaucoup de monde, pauvres et riches. Ce qu'il fait; trente jeune gens arrivent à cheval en annonçant la venue de leur comte. Le saint demande que l'on garde les os. Après le festin il remonte à cheval et dit de lui apporter des os. Toutes les bêtes furent alors ressuscitées au triple. La poussière des pas du saint a guéri beaucoup de gens et Théopistos a eu une vie prospère ainsi que sept fils et trois filles.

La chronologie de plusieurs textes mentionnés et même l'existence historique de saint Georges sont le sujet de controverses qui ne sont ni de notre propos ni de notre compétence. Le sujet de cette étude étant la forme picturale de son culte traditionnel, attesté par de nombreux sanctuaires depuis le temps de celui de Lydda, nous nous intéressons à ses sources dans la mesure où elles servent de point de départ pour la représentation de la vie de saint Georges.

La nature du texte hagiographique, ses répétitions (nombreux interrogatoires présidés par l'empereur, les séjours en prison, les apparitions du saint à Théopistos) et sa longueur, font que les peintres ne pouvaient pas le suivre fidèlement. Ceci détermine une attitude relativement libre envers l'histoire écrite qui se traduit d'abord par l'omission de certains épisodes et ensuite par l'abstraction de nombreux détails dans la représentation de ceux retenus. Des situations qui se répètent sont figurées une seule fois. Dans le cas de la comparution du saint devant l'empereur,[109] le peintre pouvait, en lui donnant la première place (probablement à Nerezi et aux Saints-Anargyres) démarquer le début de l'histoire proche du témoignage sur le martyre de saint Procope par ex.[110] En insérant le même tableau n'importe où dans le cycle l'artiste réunit en quelque sorte toutes les apparitions du saint devant ses juges; toutefois si la scène qui suit à un lien avec la comparution devant l'empereur (la destruction des idoles à l'Episkopè) les deux événements acquièrent une nouvelle importance. Le second procédé qui consiste à omettre tout simplement certains autres épisodes aboutit à un choix standard de sujets à représenter. La décollation, [111] avec la comparution mentionnée plus haut, se rencontrent le plus souvent. Les autres événements peints sont: la destruction des idoles,[112] la résurrection d'un boeuf,[113] le saint enseignant dans la prison [114] ou la distribution de la fortune.[115] Parmi les supplices, le plus courant serait celui de la flagellation,[116] vient ensuite l'écorchement;[117] d'autres sont plus rares, ceux de la chaudière de plomb fondu, [118] du gril[119] ou de la pierre.[120] Parmi les miracles celui sur le dragon est de loin le plus répandu, particulièrement en Géorgie.[121]

Ainsi, la même histoire de la vie et des miracles de saint Georges se présente différemment d'un monument à l'autre ou plus exactement d'une région à l'autre. Si une première classification se fait d'après l'aspect que l'on souligne, celui du martyre (les Saints-Anargyres, Kiev, Mestia Ras, Mégare) ou celui des miracles avec des épisodes de sa vie (l'Episkopè), les nuances s'obtiennent au moyen des sujets rares. Dans cette dernière église sont figurés le saint ressuscitant un mort et le miracle concernant Théopistos.[122]

---

[105] La plus ancienne légende de saint Georges daterait du 5e siècle (cf. H. Delehaye, *Les légendes*, 51). Voir aussi K. Krumbacher, *Der heilige Georg*, 106 sq.

[106] La chronologie de ces textes pose plus de problèmes puisqu'il s'agit souvent de manuscrits tardifs. Il semblerait toutefois qu'un premier recueil, appelé diospolitain, se constitue dès le 6e siècle, suivi d'un second paphlagonien (cf. A. Festugière, *Sainte Thècle*. . ., 261—266).

[107] Cf. *ibid*., 267, 321—324. La traduction est donnée d'après le ms. Angelicus 46 fol. 189—191 du 12e s. E. L. Privalova (*Pavnisi*, 71) mentionne un manuscrit géorgien de la fin du 11e s.

[108] Cf. A. Festugière, *Sainte Thècle*. . ., 267, 288—293.

[109] Figuré dans plusieurs décors: les Saints-Anargyres (?), l'Episkopè; mais également dans l'art du 11e siècle (Sainte-Sophie de Kiev, la croix de Mestia), ou celui du 13e s. (Saint-Sauveur près de Mégare) ainsi que dans des églises géorgiennes, telles qu'Ikvi (?) ou Bočorma.

[110] Seules la comparution et la mort sont racontées (cf. Eusèbe de Cesarée, *Les martyrs en Palestine*, I).

[111] Aux Saints-Anargyres, à Kurbinovo, Djurđevi Stupovi près de Ras, l'Episkopè, Mégare. Les exemples géorgiens étant: Mestia, Bočorma, Nakipari, Kuraš. Pour la bibliographie voir note 2.

[112] Aux Saints-Anargyres (?), à l'Episkopè; à Nakipari et Kalaubani.

[113] A l'Episkopè et à Mégare, ainsi que sur la croix de Mestia.

[114] Seulement à l'Episkopè et sur la croix de Mestia.

[115] Aux Saints-Anargyres (?), à l'Episkopè et sur la croix de Mestia.

[116] A Bočorma, Mégare. Voir p. 27.

[117] Aux Saints-Anargyres, à Nakipari, Pavnisi et sur la croix de Mestia.

[118] Aux Saints-Anargyres.

[119] Aux Saints-Anargyres et à Ras.

[120] A l'Episkopè et sur la croix de Mestia.

[121] Aux Saints-Anargyres, à Ras, Ladoga, Mégare ainsi qu'à Ikvi, Bočorma, Adiši, Pavnisi.

[122] Saint Georges ressuscite un mort sur l'icone du Sinaï (cf. G. et M. Sotiriou, *Icônes*, fig. 167). Tandis que nous ne connaissons pas d'autres exemples, antérieur ou contemporain, de l'histoire de Théopistos. Ceci est également le cas de la Vision de Kurbinovo s'il s'agit bien de celle de saint Georges. Une variante du cycle de saint Georges propre à la Géorgie consiste à mettre côte à côte quelques sujets concernant le martyre du saint et des miracles de la délivrance (cf. note 184).

La diversité des sources textuelles, la souplesse du choix ainsi que de la disposition des sujets semblent bien être confirmées par les quelques exemples d'autres cycles conservés. Ainsi, le cycle fragmentaire des saints Cosme et Damien est inspiré par leur vie métaphrastique[123] mais aussi par les récits des miracles.[124] Certains de ces sujets (les frères tenant le livre où est inscrit le don et ensuite devant le Christ) ne se rencontrent ni dans la peinture murale (Mistra) ni dans celle de chevalet (l'icône du peintre Radul). Pour le second sujet les parallèles se trouvent dans des enluminures. Par contre, il est difficile de se prononcer à ce sujet sur le cycle de saint Pantéleimon à Nerezi puisque les scènes conservés sont d'une part peu nombreuses et de l'autre dispersées sur les murs du narthex. Toutefois, celles que l'on peut identifier aujourd'hui s'inspirent du texte de Métaphraste.[125] Dans le cas de l'icone du Sinaï, l'ensemble des scènes se base sur la même source à l'exception de l'épisode où saint Pantéleimon montre à Hermolaos le serpent mort.[126] Certains sujets présents à Nerezi (sauvetage de la mer, martyre d'Hermolaos) ne figurent pas sur l'icône du Sinaï où se trouve par contre le supplice de la mer. A l'église de Kasnitzès le peintre a utilisé une source unique pour les seuls tableaux conservés mais dans les décors du 13e siècle mieux conservés, ainsi que sur l'icône du 12e siècle du Sinaï, on observe la variété des textes qui sont à la base des représentations et la présence dans un cadre relativement plus rigide de sujets rares (le miracle du tapis à Boïana par ex.).[127] Ces deux caractéristiques, variété des sources et souplesse du choix des sujets à représenter, semblent être propres aux décors peints et probablement aux icônes. Dans les manuscrits, sauf rares exceptions,[128] les images suivent le texte qu'elles accompagnent.[129]

L'iconographie des scènes évoquées, mis à part les sujets rares voire uniques, est très dépouillée en ce qui concerne l'organisation des tableaux et répétitive dans son ensemble. Elle s'inspire souvent, et plus particulièrement pour l'interrogatoire, les guérisons, les résurrections et autres miracles, de la représentation de la vie du Christ. Les événements sont peu personnalisés et passent facilement d'un cycle à un autre. Ces deux faits proviennent d'ailleurs du texte hagiographique. Même quand la source textuelle donne des détails caractéristiques l'image se contente d'une version très simplifiée (la guérison de l'hydropique par Cosme et Damien par ex.).

La comparution devant l'empereur, bien conservée à l'Episkopè, a tous les éléments du schéma qui consiste à représenter un ou plusieurs personnages debout, en attitude de profond respect, devant un autre personnage assis. Dans les cycles des martyrs, que ce soit saint Georges (l'Episkopè et peut-être les Saints-Anargyres) ou saint Pantéleimon et saint Hermolaos (Nerezi), le contexte de la scène fait penser au Christ devant Pilate. Tandis que la formule elle-même est reprise de l'art impérial.[130] Ses variantes sont limitées: le personnage trônant se trouve à gauche ou à droite; le nombre de gardes qui amènent l'accusé est variable cependant ils sont souvent deux (Episkopè).[131] Ce schéma d'audience impériale est utilisé également pour d'autres événements, en dehors d'un contexte répressif pour souligner la préséance du personnage trônant: les trois stratèges devant l'empereur Constantin (cycle de saint Nicolas), saints Cosme et Damien recevant le livre, saint Georges enseignant en prison (Episkopè) et la distribution de la fortune par saint Georges (Episkopè).

Le second sujet courant, celui de la décollation (saint Georges aux Saints-Anargyres, à Kurbinovo peut être, à l'Episkopè) est rarement suivi, dans la peinture murale, par l'ensevelissement (Hermolaos avec ses frères et Pantéleimon à Nerezi). Le saint en prière, vêtu de son costume habituel[132], est penché tandis que son bourreau, qui se profile au second plan est soit en train d'enfoncer l'épée (la mort de saint Pantéleimon) soit, plus fréquemment, la main armée levée (Episkopè par ex.).[133] La tête du saint se place à droite[134] ou à gauche.[135] L'enterrement de saint Georges ne forme un tableau commun avec la décollation qu'à Kuraš;[136] un autre exemple est celui d'Hermolaos à Nerezi, tandis que la décollation et l'enterrement de saint Pantéleimon, dans la même église, font deux tableaux distincts comme sur l'icône de ce saint du Sinaï.

Si l'interrogatoire et la décollation sont figurés seuls (Hermolaos à Nerezi) l'histoire de la persécution dirigée contre les chrétiens à la suite de différents édits se limite à l'essentiel. Devant un tribunal présidé par l'empereur en personne on ordonne à l'accusé de sacrifier aux idoles. Il refuse et après avoir déclaré sa piété envers le Dieu unique il est condamné à la décapitation. Ce schéma simple s'enrichit ailleurs d'autres épisodes: l'arrivée du futur martyr dans le temple où il brise les idoles, les nombreux tourments interrompus par des interrogatoires où il affirme s'en tenir à sa première déclaration. Enfin, sur cette trame se greffent quelques miracles ainsi que certaines manifestations divines.

Les seuls supplices représentés en Macédoine et dans le Péloponnèse sont ceux de saint Georges[137] aux Saints-Anargyres (du gril, de l'écorchement, de la flagellation et de la chaudière de plomb fondu) et à l'Episkopè (de la pierre). Le supplice de la pierre n'est pas fréquent dans les décors antérieurs ou contemporains. Un autre exemple se trouve sur la croix de Mestia (11e s.), mais la tête du saint est placée à droite, la main de Dieu apparaît au-dessus et seul un bourreau appuie sur la pierre.[138] Le supplice du gril, aujourd'hui endommagé et repeint, a été représenté autrefois à Djurdjevi Stupovi. Une image antérieure de ce supplice est celle du Ménologe de Basile II, folio 241[139] toutefois il s'agit d'Oreste. L'écorchement par contre est conservé dans certains décors en Géorgie (Nakipari, Pavnisi) et sur la croix de Mestia.[140] L'organisation de la scène est très proche de celle des Saints-Anargyres: le saint attaché sur une potence en bois, avec les mains au-dessus de la tête (Mestia) ou derrière le dos (Nakipari), se fait écorcher les flancs avec des griffes en fer. En Géorgie le torse du saint est nu tandis qu'à Kastoria son corps reste entièrement découvert. Ceci est le cas de saint Pantéleimon, dans ce même supplice, figuré sur l'icône du Sinaï avec un seul

---

123 Cf. G. van Hooff in Analecta Bollandiana 1 (1882), 586—596.

124 Cf. n. 75.

125 Cf. *P.G.* 115, coll. 448—447.

126 Il s'agit de la passion pré-métaphrastique cf. B. Latyšev, *Hagiographica graeca inedita, Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences de Saint Petersbourg*, série VII, 1914, 40—53; N. Ševčenko, *op. cit.*, 65.

127 Cf. *ibid.*, 434, 436—437.

128 Il s'agit des scènes concernant Cosme et Damien dans le lectionnaire du monastère de Saint Pantéleimon au Mont Athos où la brève notice du synaxaire n'est pas la source textuelle. Comme ces saints sont seuls à avoir leur vie représentée dans ce manuscrit il semble qu'il a été écrit pour le sanctuaire pour lequel leur fête était de première importance (cf. *ibid.*, 56—59).

129 Les manuscrits en question sont des ménologes, des synaxaires ou des Homélies de Grégoire de Nazianze (cf. *ibid.* 53—57).

130 Cg. N. Ševčenko, *op. cit.*, 362.

131 Un à Mestia (cf. R. Mepisachvili, V. Tsintsadze, *L'art de la Géorgie ancienne*, Paris-Leipzig 1978, 271) mais ils sont nombreux à Bočorma (cf. E.L. Privalova, *Pavnisi*, fig. 20).

132 Sauf à Mégare où il est torse nu et déjà décapité (cf. H. Grigoriadou, *Peintures murales du* 12e *s. en Grèce*, 154.

133 Le geste de bourreau peut varier. Ainsi, dans les exemples géorgiens la main avec l'épée est ramenée devant la poitrine comme à l'Episkopè (Nakipari, Kuraš) ou au-dessus de la tête (Bočorma) ou encore rejetée en arrière (Mestia) cf. E.L. Privalova, *Pavnisi*, figg. 20, 30, 31; R. Mepisachvili, V. Tsintsadze, *L'art de la Géorgie*, 271.

134 Les Saints-Anargyres, Kurbinovo, Bočorma, Pantéleimon à Nerezi.

135 L'Episkopè, Hermolaos à Nerezi, Nakipari, Kuraš.

136 L'enterrement de saint Georges est figuré à part sur l'icone du Sinaï du 13e s. (cf. G. et M. Sotiriou, *Icônes*, fig. 167).

137 Saint Pantéleimon jeté dans la mer aurait pu précéder son sauvetage à Nerezi.

138 Cf. R. Mepisachvili—V. Tsintsadze, *op. cit.*, 271.

139 Cf. *Il menologio*, fig. 241.

140 Cf. E.L. Privalova, *Pavnisi*, fig. 6, 30. La scène est très abîmée à Pavnisi.

bourreau. Pour la flagellation[141] un autre exemple, proche chronologiquement, se trouve encore en Géorgie à Bočorma mais le saint y est couché sur le dos et battu avec des nerfs du boeuf.[142] Sur la croix de Mestia et à Cvirmi le saint couché également sur le ventre est battu avec des bâtons,[143] tandis que l'organisation de la scène de la Flagellation aux Saints-Anargyres est sensiblement la même que pour l'écorchement. A Mégare, le saint nu, attaché et vu de profil, lève les mains au-dessus de la tête en présence de deux bourreaux et de leur chef.[144] Le supplice de la chaudière de plomb fondu, en dehors des Saints-Anargyres, figure sur l'icone de saint Pantéleimon du Sinaï, mais le saint vu de profil est en prière. Un schéma plus proche de celui des Saints-Anargyres est utilisé pour le supplice du feu de Théodore Tiron sur le fol. 407 du Ménologe de Basile II[145] et pour celui de saint Georges à Nakipari.[146] Toutefois, saint Théodore est figuré habillé et en orant dans un bac au milieu des flammes entre un bourreau et un autre protagoniste. A Nakipari, le saint, seul, est en orant et au milieu des flammes. Une organisation proche des tableaux mentionnés a été utilisée pour les supplices de la chaux vive (l'icône du Sinaï du 13e s.)[147] ou de la fosse de goudron bouillant (Mestia).[148]

Si l'accumulation de supplices pour un seul accusé ainsi que la durée du martyre, sept ans pour saint Georges par exemple,[149] sont les fruits de l'imagination d'hagiographes, leur variété (la mort lente sur un gril à petit feu, l'écorchement des flancs par des griffes de fer ou par des coquillages, la flagellation, les différentes utilisations de plomb fondu, la mort dans la mer ou parmi les bêtes sauvages) est attestée entre autres par Eusèbe de Césarée.[150] Ces supplices, bien qu'apparentés sur le fond au sacrifice du Christ, donnent un cachet propre aux cycles hagiographiques sans pour autant devenir la particularité de l'un d'entre eux.

Les miracles, les guérisons et les résurrections sont encore plus proches, au niveau du texte hagiographique et de l'iconographie, de ceux accomplis par le Christ. La formule de base reste très simple, seul le nombre des protagonistes varie. Le saint ou les saints sont placés souvent à gauche du tableau et après une prière ils font le signe de croix en direction de la personne malade ou morte que l'on figure en face, debout ou couchée. La destruction des idoles est accomplie par ce même geste simple. Certains de ces miracles ont lieu du vivant des saints en question: la guérison de différents malades et de Palladia par Cosme et Damien,[151] les résurrections d'un boeuf et d'un mort par saint Georges,[152] son miracle sur le dragon ou la destruction des idoles;[153] d'autres sont posthumes: la guérison de l'hydropique par Cosme et Damien ou l'histoire de Théopistos. A la représentation des miracles se rattache le thème de l'apparition du saint (Nicolas se montre en songe à l'éparque et à l'empereur, Georges à Théopistos). L'iconographie, reprise des représentations vétérotestamentaires, telles que les songes de Jacob et Joseph par ex.,[154] consiste à figurer un personnage endormi et à ses côtés, à gauche ou à droite, le saint debout.

Le seul miracle de délivrance[155] figuré dans les décors en question serait celui de saint Georges sur le dragon. Représenté aux Saints-Anargyres ce thème a joui d'une grande popularité et on le trouve à Ladoga[156] ainsi que dans plusieurs églises géorgiennes.[157] Le plus souvent il s'agit, comme aux Saints-Anargyres, du moment qui précède la mise à mort du dragon (Ladoga, Ikvi, Bočorma, Adiši) tandis qu'à Pavnisi et à Vani il est déjà mort, la princesse est devant la porte de la ville et saint Georges s'apprête à y entrer.[158] L'importance donnée à la figure de saint Georges dans cette scène aux Saints-Anargyres ne se voit pas dans les monuments géorgiens où les deux parties du tableau sont équilibrées.

Plusieurs autres sujets ne peuvent pas être classés dans les catégories déjà mentionnées. Ceci est le cas de la scène des trois stratèges en prison qui fait partie du cycle de saint Nicolas. Ici encore l'iconographie est sans détails spécifiques, reprise de l'Ancien Testament (Joseph en prison).[159] Le Festin de Théopistos fait penser aux repas du Nouveau Testament.[160] En ce qui concerne la Vision figurée à Kurbinovo,[161] s'il s'agit de celle de saint Georges, elle emprunte des éléments de différentes visions de l'Ancien Testament.[162]

La légende qui accompagne la scène dans le cycle de saint Georges est laconique. Proche par sa conception de l'iconographie dépouillée des tableaux, elle omet toutes sortes de détails donnés par le texte hagiographique. Elle sert plus à confirmer, pour qui la lit, qu'il s'agit bien de telle ou telle scène qu'à apporter des éléments supplémentaires du récit auquel elle se réfère.[163] D'ailleurs ceci se remarque également dans d'autres cycles comme celui de saint Nicolas.[164] Par conséquent, la scène hagiographique (image et légende) ne raconte pas une histoire mais rappelle d'une façon concise quelque chose de très connu,[165] procédé

---

[141] L'identification de Sainte-Sophie de Kiev faite d'après les repeints (cf. N. Ševčenko, *op. cit.*, p. 46 n. 65). Celle de Ras repeinte également.

[142] cf. E.L. Privalova, *Pavnisi*, fig. 20.

[143] cf. N. Aladašvili, G. Alibegašvili, A. Vol'skaja, *Svanetie*, fig. 14.

[144] cf. H. Grigoriadou, *Peintures murales*, p. 153.

[145] cf. *Il menologio*, fig. 407.

[146] Cf. E.L. Privalova, *Pavnisi*, fig. 30.

[147] Cf. G. et M. Sotiriou, *Icônes*, fig. 167.

[148] Cf. R. Mepisachvili, V. Tsintsadze, *op. cit.*, 271.

[149] Cf. K. Krumbacher, *Der Heilige Georg*, 106—107.

[150] Cf. *Histoire ecclésiastique*, VIII, 6 (2—4) et 8, *Les martyrs en Palestine* I, 5, III 1—2 etc, Sources chrétiennes N° 55, Paris 1958, texte grec, traduction et notes par Gustave Bardy. Voy. également H. Delehaye, *Les Passions des martyrs et les genres littéraires*, 2e éd., Bruxelles 1966, Subsidia hagiographica n° 13 B, 197—206.

[151] Saint Pantéleimon guérit un aveugle et un paralytique sur l'icone de Sinaï (cf. K. Weitzmann, *Byzantine Books and Bookmen*, fig. 23).

[152] Pantéleimon ressuscite le garçon mordu par un serpent dans le Ménologe de Moscou; le même épisode est représenté en trois tableaux sur l'icône du Sinaï (cf. *ibid.*, figs. 22, 23). Saint Georges ressuscite le boeuf de Glykérios à Mégare (cf. H. Grigoriadou, *Peintures murales*, 152—153). Un exemple antérieur à ce thème se voit sur la croix de Mestia (11e s.) (cf. R. Mepisachvili-V. Tsintsadze, *op. cit.*, 271).

[153] La destruction des idoles est figurée à l'Episkopè et peut être aux Saints-Anargyres ainsi que sur l'icône de saint Georges de Sinaï (cf. G. et M. Sotiriou, *Icônes*, fig. 167). La même scène, mais avec saint Pantéleimon, est représentée sur une autre icone du Sinaï (cf. K. Weitzmann, *Byzantine Books and Bookmen*, fig. 23). Deux autres exemples nous viennent des décors géorgiens: à Kalaubani (cf. E.L. Privalova, *Pavnisi*, fig. 33) où cette scène est très sommaire avec le saint qui remplit le tableau à droite tandis qu'à gauche on ne voit qu'une colonne; à Nakipari (cf. *eadem*, fig. 29) elle occupe un tympan, le saint accompagné est à gauche, en face se trouvent l'empereur et sa suite, et au milieu, autour d'une fenêtre réelle, une multitude de démons s'évanouissent.

[154] Cf. N. Ševčenko, *op. cit.*, 338.

[155] La dénomination d'après A. Festugière, *Sainte Thècle...*, 268.

[156] Cf. V.N. Lazarev, *Ladoga*, fig. 10. A Djurdjevi Stupovi la partie haute du cavalier avec le pan flottant est conservée tandis que la partie droite a disparu (cf. G. Millet, *La peinture en Yougoslavie*, I, 26, 3—4). A Källunge seul le cavalier est conservé (cf. A. Cutler, The Art Bulletin, vol. LI, n° 3, 1969, 261).

[157] A Ikvi, Bočorma, Adiši, Pavnisi, Vani.

[158] A Mégare saint Georges enfonce sa lance dans la tête d'un gros serpent (cf. H. Grigoriadou, *Peintures murales*, 155).

[159] Cf. K. Weitzmann, Δελτ. Χριστ. Ἀρχ. Ἑτ., sér. 4, vol. 4, p. 2; N. Ševčenko. *op. cit.*, 320—332.

[160] Jésus, à table, dans la maison de Lévi, Festin d'Hérode dans le manuscrit gr. 74 par exemple (cf. H. Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle* I, Paris fol. 67v, 75v).

[161] Cf. notes 90—93.

[162] Cf. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 186—193.

[163] Les variantes des légendes entre différentes oeuvres d'art sont peu importantes surtout dans le cas d'une inscription brève, celle de la décollation par ex. à l'Episkopè et sur une icone du Sinaï (cf. G. et M. Sotiriou, *Icônes*, pp. 150—151, fig. 167).

[164] Cf. N. Ševčenko, *op. cit.*, 335, 349.

[165] Rappelons que les instructions données plus tard par Dénys de Phourna (éd. Konstantinidès, Athènes 1885, 207—246) ne concernent que certains saints personnages (l'archange Michel, Précurseur, Pierre, Paul, Nicolas, Georges, Catherine et Antoine). Elles sont assez

comparables à celui utilisé dans la vie abrégée des synaxaires ou dans des hymnes consacrés aux saints.[166] En même temps, ces cycles hagiographiques, peu originaux, donc dans la conception de l'ensemble et dans le détail des tableaux, quel que soit le saint représenté, aboutissent par le choix des sujets et l'importance accordée à certains d'entre eux, à une image, sinon individualisée, du moins type des saints les plus importants. En dehors de leur qualité générale d'intercesseur,[167] ces saints sont définis alors comme des soldats qui délivrent (Georges), des thaumaturges (Nicolas) et des guérisseurs (Cosme et Damien, Pantéleimon).

Le cycle hagiographique du 12[e] siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse continue une longue tradition de l'art byzantin qui toutefois ne semble, d'après les exemples connus, devenir courante qu'à partir du 11[e] siècle. Dans ce cadre général le cycle hagiographique du 12[e] siècle a ses caractéristiques propres. Devenu plus fréquent qu'au 11[e] siècle il fait partie du programme iconographique des parties latérales de l'église dont les liens avec l'office liturgique sont probablement plus étroits qu'auparavant. Il glorifie la passion mais aussi les miracles de saints; la vie de certains d'entre eux apparaît pour la première fois dans la peinture pariétale. Enfin, des cycles d'une ampleur devenue de règle, sont la plupart du temps dédiés aux saints titulaires des églises et non aux saints patrons des chapelles.

Nos connaissances concernant les cycles hagiographiques destinés à décorer des édifices sacrés reposent sur des témoignages peu nombreux dont *l'ekphrasis* d'Astérius d'Amaseia décrivant la Passion de sainte Euphémie qui devait orner l'entrée de son martyrium à Chalcédoine au 4[e] siècle.[168] Le plus ancien cycle conservé dans la peinture pariétale[169] d'une certaine importance serait celui du martyre des saints Cyr et Julitte (8[e] s.), dans la chapelle Nord sous leur vocable, à Sainte-Marie-Antique à Rome.[170]

Pour le 9[e] siècle, on connaît des scènes tirées de l'histoire de saint Zosime et de sainte Marie l'Egyptienne au temple dit de la Fortune Virile, devenu église à une date inconnue et dédiée à la Vierge Marie[171] et où se trouve également une scène de la vie de saint Basile.[172] En ce qui concerne l'Orient en dehors des mentions écrites sur deux miracles de saint Démétrius dans son église à Salonique (7[e] s.) et celles plus générales du patriarche Nicéphore au début du 9[e] siècle où il déplore la destruction des représentations des actes des martyrs[173], entre autre dans la peinture murale, nous n'avons ni les témoignages écrits précis[174] ni les cycles conservés pour la période entre le 7[e] et le 10[e] siècle, date des premiers cycles hagiographiques cappadociens.[175] Dans les enluminures, les plus anciennes représentations ne sont que du 9[e] siècle: le supplice de la roue de saint Georges sur le folio 44[r] du Psautier Chludov ou plusieurs cycles du grec 510 de la Bibliothèque Nationale de Paris.[176]

A partir du 11[e] siècle les représentations des vies de saints se font plus nombreuses sur un territoire large. Ainsi à Sainte-Sophie de Kiev l'annexe de chevet placée à l'extrémité Nord-Est est décorée d'un cycle de saint Georges;[177] la prothèse de Sainte-Sophie d'Ohrid contient un cycle fragmentaire des Quarante Martyrs.[178] Un épisode de la vie de saint Mercure, celui où le saint à cheval terrasse Julien l'Apostate, a été figuré, d'après P.L. Vocotopoulos, dans l'église sous son vocable à Corfou;[179] la vie de saint Antoine a été représentée à Sant' Angelo in Formis[180] etc. C'est à la même époque que le cycle hagiographique devient courant dans les enluminures.[181] Il apparaît dans la peinture de chevalet sur le triptyque du Sinaï avec des scènes de la vie de saint Nicolas[182] ou dans d'autres techniques dont la croix de Mestia avec le cycle de saint Georges.[183]

Un nombre important des cycles hagiographiques est daté du 12[e] siècle. Dans la première moitié du siècle ils sont surtout répandus en Géorgie. Il s'agit du cycle dédié à saint Georges dans des églises sous son patronnage à Ikvi (fin 11[e]-début 12[e] s.), Bočorma (début du 12[e] s.), Adiši, Cvirmi, Nakipari (v. 1130) et ensuite à Pavnisi (70'—80'), Kuraš, Vani, Kalaubani et Zemo Arcevi.[184] Un cycle réduit

---

générales et servent de modèle pour tous les autres cycles hagiographiques mais l'auteur conseille aux peintres de lire leurs vies.

166 Un hymne en l'honneur de saint Georges a été publié par A. Festugière (*Sainte Thècle...*, 339—343).

167 Cf. J. Mateos, *Le Typicon de la Grande église* I, Rome 1962, 86—87, 270—271, 350—351.

168 Toutefois il s'agissait de panneaux en toile figurant le Jugement de la sainte, sainte Euphémie conduite au supplice, le supplice, la sainte en prison et ensuite en orante au milieu d'un bûcher (cf. A. Grabar, *Martyrium*, II, Paris, 1946; F. Halkin, *Euphémie de Chalcédoine*, Subsidia Hagiographica 41 (1965) 4—8). Pour les autres mentions des cycles hagiographiques dans les textes du 4[e] s. cf. N. Ševčenko, *op. cit.*, 14—16. Les exemples sont rares dans d'autres techniques: le jugement et la décollation de saint Menas ainsi que son séjour dans l'au-delà ont été figurés en relief sur une pyxide ronde en ivoire datée du 6[e] s. (cf. A. Grabar, *Martyrium*, II, 77). N. Ševčenko (*op. cit.*, 17) mentionne un médaillon du Musée de Vatican du 5[e] s. avec le jugement et le martyre de saint Laurent.

169 Pour les deux fresques de l'oratoire de la basilique de SS Giovanni et Paolo à Rome datées vers 390 cf. *ibid.*, 13.

170 Il s'agit de la passion de ces saints (cf. W. de Grüneisen, *Sainte Marie Antique*, Rome 1911, 122—133, fig. 96, pl. ICXXXIV). Sur les autres cycles de Rome dont celui contemporain de saint Erasmus en six scènes à Via Latina à Rome (cf. N. Ševčenko, *op. cit.*, 22—23).

171 Décorée sous le pape Jean VIII (872—882) voir G. de Jerphanion, *Histoires de saint Basile dans les peintures cappadociennes et dans les peintures romaines du Moyen Age*, Byzantion VI$_2$, (1931) 542. Pour les scènes conservées de ce cycle voy. J. Lafontaine-Dosogne, *Peintures médiévales dans le Temple dit de la Fortune Virile* à *Rome*, Bruxelles-Rome 1959, 43—45.

172 Cf. G. de Jerphanion, Byzantion VI$_2$, 543—551. Sur les scènes de la vie de Basile voy. également Ch. Walter, *Biographical scenes of the three hierarchs*, REB 36, 1978, 243—250.

173 Cf. Nicephore, *Antirrheticus* III (PG 100 col. 477 B); N. Ševčenko, *op. cit.*, 24.

174 Cf. *eadem*, 24.

175 Pour le cycle de saint Basile cf. G. de Jerphanion, *Byzantion*, VI$_2$, 535—38; ceux de saint Georges à Göreme dans la chapelle de la Théotokos et de Simeon Stylite à Zelve cf. idem, *Cappadoce*, I, 132—3, 560—66.

176 Cf. M.V. Ščepkina, *op. cit.*, 44; S. Der Nersessian, *The illustrations of the Homelies of Gregory Nazianzus, Paris gr.* 510, DOP 16, 1962, 197—228.

177 Cf. G. Babić, *Les chapelles*, 107; N. Ševčenko, *op. cit.*, p. 46 note 65.

178 Cf. G. Babić, *Les chapelles*, 117—121; N. Ševčenko, *op. cit.*, 46. En ce qui concerne la Passion de sainte Euphemie dans son martyrium à l'hippodrome de Constantinople elle a été datée du 9[e] siècle (A.M. Schneider, BZ 42, 181—185), au 13[e] siècle avancé (R. Naumann et H. Belting, *Die Euphemia Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin 1966, 112—194, pl. 21—47; V.N. Lazarev, *Storia*, 288—289, 338 et n. 88)

179 Cf. P.L. Vocotopoulos, CA 21, 1971, 165.

180 Ce décor a été daté du 11[e] siècle mais aussi de la fin du 12[e] siècle (cf. V.N.Lazarev, *Storia*, pp. 233, 268 et n. 213)

181 Sur les cycles dans des manuscrits cf. F. Wormwald, *Some illustrated manuscripts of the lives of the saints*, Bulletin of the John Rylands Library, 35, (1952) 248—266. N. Ševčenko (*op. cit.*, 27—42, 50—61) donne le répertoire des manuscrits qui contiennent des scènes de vie de différents saints, à l'exception de scènes isolées, d'après le type de manuscrit: les ménologes, les synaxaires, les homélies de Grégoire de Nazianze, les psautiers et les lectionnaires. Les plus anciens cycles des ménologes et des synaxaires dateraient du 11[e] s.

182 Cf. G. et M. Sotiriou, *Icônes*, 62—63, fig. 46; K. Weitzmann, Δελτ. Χριστ. 'Αρχ. 'Ετ., série 4, vol. 4, 1—23.

183 Cf. R. Mepisachvili-V. Tsintsadze, *L'art de la Géorgie*, 271.

184 A Ikvi, dans le bras Nord: supplice de la roue, saint devant l'empereur, chaussé de brodequins rougis au feu, miracles sur le dragon, le démon, des Sarrasins et celui de l'adolescent (cf. E. L. Privalova, *Pavnisi*, 136, dess. 19, 27, 32, t. XIX—XXI); à Bočorma dans l'abside Ouest: la roue, saint devant l'empereur, flagellation, décollation, miracles sur le dragon et de l'adolescent (cf. *ibid*, 138, dess. 20, 23, 24); à Adiši sur le mur Nord: miracle sur le dragon, celui de l'adolescent (cf. *ibid.*, dess. 18); à Cvirmi: la roue, flagellation (cf. *ibid.*, 135—136; N. Aladašvili-G. Alibegašvili-A. Vol'skaja, *Svanétie*, 81); à Nakipari au premier registre du mur Sud et du mur Ouest: la roue, baquet de chaux vive, écorchement, destruction des idoles, décollation (cf. E.L. Privalova, *Pavnisi*, 127, 135, dess. 29, 30, t. XXII); à Pavnisi au registre inférieur du mur Sud et du mur Ouest: la roue, écorchement, miracles sur le dragon, sur des Sarrasins et celui de l'adolescent (cf. *ibid...*); à Kuraš: décollation et mise au tombeau (cf. *ibid.*, dess. 31); á Vani:

des saints Cyr et Julitte se trouve dans l'église qui leur est dédiée à Lagurka en Svanétie (1112),[185] également en Géorgie.

Cet intérêt pour le cycle hagiographique se remarque ensuite dans les provinces centrales de l'Empire byzantin. Outre les cycles étudiés en Macédoine et dans le Péloponnèse, la vie de saint Georges a été figurée dans le narthex de Djurdjevi Stupovi (v. 1175) près de Novi Pazar[186] et une scène de la vie de saint Onuphre se conserve à l'église de la Vierge Eléoussa à Veljusa.[187] Dans l'aire d'influence byzantine d'autres représentations hagiographiques sont connues: celle de saint Georges à l'église qui lui est dédiée à Staraïa Ladoga (v. 1167)[188] et le cycle consacré à saint Cyrille d'Alexandrie dans le diaconicon de son église à Kiev.[189] Tandis qu'en Italie il s'agit surtout de scènes consacrées aux saints apôtres Pierre et Paul.[190]

Plusieurs de ces cycles du 12e siècle font une place plus importante aux miracles. Dans le cas précis des Saints-Anargyres, nous ne savons pas si celui de saint Georges sur le dragon était ou non, le seul figuré à cause de l'état de conservation des peintures. En ce qui concerne l'Episkopè nous avons des certitudes, des dix tableaux représentés trois se réfèrent plus particulièrement au martyre et à la mort du saint (l'interrogatoire, le supplice de la pierre et la décollation), trois autres représentent les événements de sa vie (la distribution de la fortune, l'enseignement en prison et la destruction des idoles), tandis que quatre racontent ses miracles (la résurrection d'un boeuf ainsi que d'un mort et l'histoire concernant Théopistos). Dans les décors géorgiens les miracles sont peut-être encore plus nombreux mais ils rivalisent avec des scènes de supplices et les événements de la vie sont moins fréquents. Avant le 11e siècle, la représentation des miracles est plutôt rare et la guérison du préfet Marianus ainsi que la défense de Salonique par saint Démétrius sur la façade de sa basilique sont connues d'après le témoignage des *Miracula*.[191] Au 11e siècle dans la peinture murale l'accent est mis également sur la passion de saint Georges à Sainte-Sophie de Kiev[192] ou des Quarante martyrs à Sainte-Sophie d'Ohrid[193] et les miracles ne sont pas courants même dans les manuscrits.[194]

Cette place plus importante des miracles au 12e siècle pourrait être mise, probablement en même temps que la différence constatée dans le choix des sujets et leur disposition d'une région à une autre, en rapport avec l'office liturgique. Cette dépendance, attestée pour la partie centrale de l'édifice (l'abside, la coupole),[195] mais aussi pour le Dodékaorton du naos, semble être à la base de la constitution d'un programme propre à ses parties latérales où se situe le cycle hagiographique.[196] Un autre argument en faveur de cette hypothèse serait le fait que seuls certains hymnes réunissent des sujets prémétaphrastiques, métaphrastiques et des miracles[197] comme s'est le cas dans les cycles peints de l'époque. Toutefois, certaine concordance de l'intérêt des poètes, de Romanos le Mélode par exemple,[198] avec celui des peintres pour un aspect de l'histoire des martyrs, leur passion, existait avant le 13e siècle. Malheureusement, le nombre conservé d'hymnes dédiés à un saint, dans le cas précis saint Georges, est largement insuffisant[199] pour pouvoir tirer des conclusions sûres, d'une part, sur l'évolution de l'hymnographie byzantine dans le sens d'une importance grandissante des miracles et, de l'autre, sur l'existence des liens directs entre les intérêts des peintres et des liturgistes. Il faudrait savoir s'il y a un changement des acolouthies à travers les âges et quelles sont ses variations d'une région à une autre. Pour y répondre une étude comparative des ménées, qui n'a pas encore été faite, s'impose. L'obstacle majeur réside dans le fait que les documents bien datés et bien localisés sont rares. Par conséquent, la seule affirmation possible à l'heure actuelle serait que la souplesse des textes en question laisse envisager une telle hypothèse. En d'autres termes, des acolouthies pourraient comprendre des canons différents en rapport avec la tradition locale du saint en question.

Une étude complémentaire consisterait à comparer les textes liturgiques et les décors conservés. La publication de beaucoup de cycles hagiographiques est encore à faire; de plus, en dehors de la Géorgie, où l'on dispose d'un nombre important de cycles dédiés à saint Georges chronologiquement proches, et pour laquelle on constate une variante particulière (choix des supplices et des miracles)[200] nous n'avons pas de régions présentant un nombre comparable de cycle du même saint.

Le rapport entre l'acolouthie du saint titulaire de l'église et le décor peint de ce même édifice, ou encore de l'icône que l'on expose le jour de sa fête, semble également probable à cause de l'importance que le donateur accorde au choix du saint patron, loin d'être fortuit d'après plusieurs témoignages écrits. On s'adresse à saint Georges dans l'espoir d'une victoire ou encore pour le remercier d'un succès militaire.[201] On dédie un édifice aux saints Cosme et Damien en profonde reconnaissance pour une guérison [202] et encore plus souvent en implorant leur aide.[203]

---

miracle sur le dragon (cf. *ibid.*, dess. 21); à Kalaubani: destruction des idoles sur le mur Sud (cf. *ibid.*, dess. 33); à Zemo Arcevi: miracle de l'adolescent (cf. *ibid.*, dess. 25).

185 Cf. N. Aladašvili — G. Alibegašvili — A. Vol'skaja, *Svanétie*, 36—37, 43—48, dess. 8. Au premier registre du mur Sud figurent à gauche la mort de saint Cyr et à droite la décollation de sainte Julitte.

186 Saint Georges à cheval a été figuré sur le mur Est, flagellation, supplice du gril, décollation sur le mur Nord et le supplice de la roue sur mur Sud (cf. G. Millet, *La peinture en Yougoslavie*, I, pls. 26.3, 30.1—4). Voy. également note 2.

187 Il s'agit de la scène où le moine Paphnouti visite saint Onuphre dans le désert (cf. P. Miljković-Pepek, *Kulturno Nasledstvo*, V, 5—7; une monographie sur cette église du même auteur est sous presse. Le seul de la première moitié du 12e siècle en Macédoine est celui sur les supplices des douze apôtres dans la chapelle au-dessus du diaconicon à Sainte-Sophie d'Ohrid (cf. G. Babić, *Les chapelles*, 121).

188 Cf. note 2.

189 Cf. note 2.

190 Cf. note 2.

191 Cf. *PG* 116, col. 1220. B. N. Ševčenko (*op. cit.*, 17—19) mentionne également les miracles de saint Martin exécutés au 5e s. et ceux du même saint datés du 6e s. connus par les sources.

192 Cf. *Ibid.*, 47 n. 65.

193 Cf. note 178.

194 Saint Pantéleimon ressuscite le garçon mordu par le serpent dans le Ménologe du Musée historique de Moscou (1063); les guérisons des saints Cosme et Damien dans le Ménologe du monastère de Sainte-Catherine du Sinaï (1063 ?) et dans le manuscrit athonite Pantéleimon 2. Dans la peinture de chevalet sont figurés les miracles d'Eustratios sur l'iconostase du Sinaï de la fin du 11e-début 12e s. (cf. K. Weitzmann, *DOP* 33, 108—111) et ceux de Pantéleimon sur l'icone du Sinaï plusieurs fois mentionnée.

195 Cf. L. Hadermann-Misguich, *Actes du XVe congrès international d'études byzantines*, Athènes 1976, 121—124.

196 Cf. S. Tomeković, *La place du 'maniérisme'*. Pour le programme des annexes voir G. Babić, *Les chapelles*, passim.

197 Cf. A. Festugière, *Sainte Thècle...*, 339—343. En dehors de son martyre, plusieurs miracles de saint Georges sont mentionnés dont celui concernant Théopistos (cf. *ibid.*, 342), malheureusement la chronologie de cet hymne n'est pas précise.

198 Ceci est le cas de l'hymne dédié à saint Pantéleimon (cf. P. Maas et C.A. Trypanis, *Sancti Romani Melodi Cantica*, II, 62—70).

199 Des deux *kontakia* dédiés à saint Georges et attribués à Romanos (cf. *ibid.*, II, 45—58) le premier mentionne de nombreux épisodes de sa vie (cf. *ibid.*, 45—52) dont l'écorchement, le bûcher, le plomb etc. (cf. *ibid.*, 49) tandis que le second est très général (cf. *ibid.*, 52—58). Ces deux hymnes sont datés respectivement avant le 9e s. et entre 850 et le début du 10e s. par J. Grosdidier de Matons que je remercie vivement ici pour l'ensemble des renseignements sur la poésie liturgique byzantine. Les canons dédiés également à saint Georges (anonyme ou celui de Théophane datés de la fin du 8e-début du 9e s., Ménée du 23 avril; canon d'André ou celui de Joseph, *Analecta Hymnica Graeca* VIII, nos XXVI et XXVII) évoquent rarement un événement précis.

200 Cf. note 184.

201 Cf. S. Tomeković, *Portraits et structures sociales au 12e siècle, — un aspect du problème: le portrait laïque—*, Communication présentée au *XVe Congrès international d'études byzantines, Athènes* 1976.

202 Cf. note 80.

203 Michel IV malade d'hydropisie rénove dans le luxe le sanctuaire des saints Cosme et Damien, Cosmidion, en espérant la guérison (cf. Michel Psellos, *Chronographie* IV, 31—32, éd. E. Renauld, Paris 1926). Théodore Lèmniôtès rénove l'église de Kastoria et la con-

Le fait même de consacrer sa fondation aux saints mentionnés, a fortiori si l'on fait représenter leur vie, prouve leur importance pour les *ktitores*. Il est à noter que les cycles de certains d'entre eux (Nicolas, Cosme et Damien, Pantéleimon) sont les premiers conservés dans la peinture murale et que ces saints appartiennent aux ordres qui dans la hiérarchie établie viennent après les patriarches, prophètes et apôtres, idée clairement exprimée dans le programme des églises post-iconoclastes: ceux des saints martyrs (Georges, Pantéleimon, Cosme et Damien) et des saints évêques (Nicolas).[204] Ceci correspond à une autre particularité des décors du 12e siècle, celle d'un intérêt plus grand qu'auparavant pour l'individu (portrait laïque), pour son sort (Jugement Dernier) et donc pour ses intercesseurs (la Vierge dans la Déisis, saints titulaires) auxquels se joignent les saints locaux[205]. Les saints à qui l'on demande d'être des intercesseurs pour l'au-delà et des sauveurs durant la vie terrestre bénéficient d'une attention toute particulière. Dans ce contexte la représentation qui rappelle les miracles accomplis de son vivant et après sa mort est une promesse d'aide pour ceux qui glorifient Dieu à travers un saint choisi. Cet ensemble de faits explique l'importance que les saints patrons ont dans le décor peint de l'église: représentation de leur cycle mais également grandes icônes à côté de la Vierge ou du Christ et figuration de nombreux autres saints, qui sont comme les saints titulaires, guerriers ou médecins, à des emplacements privilégiés.

---

sacre aux saints Cosme et Damien en demandant la guérison pour lui et la grâce pour son épouse et son enfant d'après l'inscription dédicatoire (cf. A.K. Orlandos, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστορίας, A.B.M.E. IV, (1938) 35, 54—55).

[204] Les autres saints évêques dont la vie est figurée dans la peinture murale sont Basile (cf. note 176), Cyrille et Athanase d'Alexandrie (cf. note 2).

[205] Cf. S. Tomeković, *Les évêques locaux dans la composition absidale des saints prélats officiant*, Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher, 23, 65—88, 85—86,

Из иконографије романичке пластике у Далмацији

Јанко Радовановић

Портал трогирске катедрале спада у најлепше и рељефом најбогатије у Далмацији. Радио га је мајстор Радован „. . . најбољи од свих у овој уметности, како показују кипови рељефа, године 1240“[1] и његова три ученика. На порталу су приказане многобројне композиције и ликови који су хармонично повезани иконографском идејом о греху и искупљењу људског рода. Грех представљају кипови голих прародитеља Адама и Еве. Искупљење приказују композиције из Христовог живота од његовог Рођења до Васкрсења, док су апостоли и свеци посредници спаса. У лунети портала приказано је Рођење Христово. Изнад лунете на првом луку су Благовести, Анђели у лету и Поклоњење тројице краљева. На горњем луку су сцене из Христовог живота: Бекство у Египат, Крштење на Јордану, Кушање на гори, и сцене из Страдања: Улазак у Јерусалим (Цвети), Прање ногу, Христа хватају, Бичевање, Распеће и Васкрсење.[2]

Утицај Радовановог портала на уметност у Далмацији био је доста снажан. Међу најистакнутија његова сведочанства убројена су два рељефа узидана у звоник катедрале у Сплиту — Благовести и Рођење Христово. На њима се такође појављују занимљива или необична иконографска решења.

У овом раду расправљаћемо само о сценама Христовог крштења и Прања ногу с Радовановог портала и о Благовестима са сплитског звоника.

I Христово крштење

Крштење је приказано на горњем луку портала.[3] Христос је представљен како стоји у таласима реке Јордана. С његове леве стране је Јован Крститељ, који је положио леву руку на главу Исусову, а десном га благосиља. Иза Јована стоји анђео са платном у рукама. У горњем делу сцене приказан је анђео у лету (сл. 1). У рукама држи кадионицу изнад Христове главе.[4]

О иконографији ове композиције опширно је писала Бранка Телебаковић-Пецарски.[5] Резултате њеног рада делимично цитирамо: „Трогирски клесар у Крштењу Христовом заменио је голуба — св. Духа — анђелом. Ни у западној ни у византијској уметности нису били познати примери такве замене. Ортодоксна хришћанска литература не наводи нас ни на какав траг о представљању св. Духа као анђела, али је зато та идеја била позната читавом западноевропском дуалистичком покрету од XI до XIV века. У апокрифном спису Visio Isaiae (или Asensio Isaie), који су на скуповима читали катари, патарени и богумили, помиње се „angelus Spiritu Sancti“.[6] У апокрифним списима којима су се служили западни дуалисти описује се *св. Дух у виду анђела*, а он је, као универзални дух, приман и од сваког човека појединачно, при consolamentum, катарском крштењу. У обреду consolamentum-а — крштења — катари су одбацивали воду, а задржали гест полагања руке на главу, што је био најважнији део њиховог крштења.[7] Богумили, патарени и катари имали су непријатељски став према Јовану Крститељу, „анђелу зла“. Богумилска јерес се толерисала у далматинским градовима, нарочито у Сплиту и Трогиру, што је изазивало прекоре из Рима.[8]

Према Б. Телебаковић-Пецарски „патаренска идеја у иконографији трогирског Крштења изражена је тиме што је голуб- св. Дух замењен анђелом; дат је у оном виду у коме га је представљао спис јеретичке литературе и појављује се при крштењу у складу са учењем патарена. Христа је, по јеванђељу, крстио Јован Крститељ, а он је био толерисан код умеренијих дуалиста, чак понекад и у Босни куда је јерес стигла из Далмације, па се може веровати да су у обе области варијанте дуалистичког учења биле исте. Јованов гест, полагање руке, присутан је и у катарском крштењу, consolamentum-у. Позитивна је, у смислу тражења извора иконографије у дуалистичким идејама, појава анђела — св. Духа. Негативна је, може се сматрати, ако не схватимо текст катарског обредника, присуство воде. При овој замерци, која неоспорно стоји као препрека тврђењу да је иконографија трогирског Крштења сасвим сигурно проистекла из патаренског учења, треба имати на уму да је читава идејна концепција целокупног украса портала беспрекорно ортодоксна и да се на свечаном улазу католичке богомоље сигурно нису могле истицати идеје противника римске ортодоксије. Ма колико да је јерес у Дал-

---

[1] *Radovan. Portal katedrale u Trogiru.* Predgovor Cvito Fisković, Zagreb 1951, VII—VIII.

[2] Lj. Karaman, *Portal majstora Radovana u Trogiru*, Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, knj. 262 (Zagreb 1938) 2—16, сл. 1—8; *Radovan, portal katedrale u Trogiru*, V—XXVIII, сл. 1 и 4; C. Fisković, *O ikonografiji Radovanova portala*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 7 (Split 1953) 7—20.

[3] *Radovan. Portal katedrale y Trogiru*, VIII—X, сл. 33, 34; Lj. Karaman, *нав. дело*, 4, 16—20, сл. 3. Портал је рађен за време бискуповања Трегуана, родом из Фиренце. Он је био учен човек, предузимљив и веома заслужан за трогирску цркву (Lj. Karaman, *Dalmatinske katedrale*, Zadar 1964, 22—23). О катедрали у Трогиру види и: М. М. Васић, *Архитектура и скулптура у Далмацији од почетка IX до почетка XV века. Цркве*, Београд 1922, 188—210.

Рељеф Крштења радио је први мајстор. Његови су, вероватно, и рељефи: Прање ногу, Улазак у Јерусалим, Кушање на гори, Бекство у Египат и Три Марије (*Radovan, portal katedrale u Trogiru*, XVII).

[4] Lj. Karaman, *Portal*, 13, сл. 6.

[5] Б. Телебаковић-Пецарски, *Рељеф Прања ногу на порталу трогирске катедрале*, Зборник Филозофског факултета VIII, 1 Споменица Михаила Динића (Београд 1964) 269—276.

[6] Иста, 269.

[7] О богумилском крштењу види: Д. Драгојловић, *Богомилство на Балкану и Малој Азији. I. Богомилски родоначелници*, Београд 1974, 114—116, 202—205.

[8] Б. Телебаковић-Пецарски, *нав. дело*, 270—71. „Један документ који, изгледа, посредно потврђује делатност јеретика у Трогиру, у најближој је вези са личношћу чији је епископат забележен у уклесаном датуму постављања трогирског портала. Епископ Трегуан (1206—1254) морао је живо учествовати у акцији коју је против јеретика уметника око 1200. подигао сплитски архиепископ Бернард, који је Трегуана са собом довео када је пошао из Италије у Далмацију. По једном документу из 1234. изгледа да је званично покајање тих јеретика било довољно да им нови трогирски епископ, као изврсним мајсторима, повери рад на украшавању црквених књига. . . На епископа Трегуана је 1234. бачена, од стране противника у једном другом спору, тешка оптужба — назван је заштитником јеретика“ (Б. Телебаковић-Пецарски, *нав дело*, 272.



Сл. 1. Трогир, катедрала св. Ловријенца, портал: Крштење Христово, 1240. *година*

мацији могла да обухвати шире слојеве становништва, за клер се то не би могло тврдити, нити се може помишљати на неке озбиљне наклоности трогирског епископа према јеретичком учењу; он је могао бити заштитник јеретика-уметника, добрих мајстора који су прикривали своја убеђења, али нема ни трага сумње да је ишао даље у својој либералности. Јеретик клесар могао је само дискретно да унесе нешто од учења заједнице којој је припадао у католички конципирану иконографску целину и унапред одређен избор сцена. Поред свега је, чини ми се, доста јасна алузија на св. Духа каквим га приказује Asensio Isaiae.[9]

У претпоставкама и закључцима Б. Телебаковић-Пецарски има противуречности. Наш циљ ће бити да композицију Крштења што више објаснимо. У неким детаљима композиције крије се дубља симболика на коју досадашњи истраживачи нису обраћали пажњу. У трогирском Крштењу није приказано богумилско учење будући да су богумили одбацили тајну крштења католичке и православне цркве.

Иконографија Крштења[10] спаја два момента: чин крштења у Јордану и Божје јављање с неба, при чему се јавила св. Тројица, тј. Бог Отац у гласу с неба, Дух свети у облику голуба и Син у Христу.[11] На рељефу трогирског Крштења приказан је само чин Христовог Крштења у Јордану, а изостављено је Божје јављање с неба. Међутим, познате су и композиције на којима није приказан голуб – св. Дух – као што није био приказан ни у Трогиру. Тако је на Крштењу из Спасо-преображенског сабора манастира Мирожа у Пскову, пре 1156. године, приказан само Јован Претеча, Христос и анђео.[12] У цркви Св. Ђорђа у Курбинову, из 1191. године, такође нема голуба[13], као и у четвороеванђељу Par. gr. № 64 из Националне библиотеке у Паризу[14], у четвороеванђељу манастира Ивирона № 5 на Атосу,[15] у молдавском Јелисаветградском еванђељу,[16] затим у тимпану јужног портала манастира Дечана из 1327—1335. године (где је приказан само Христос у таласима Јордана и Јован Претеча који облива Христа водом)[17] и др.

Христос је на Јордану крштен водом и св. Духом;[18] тада је посведочено да је Месија[19] и објављено да је син Божји.[20] После крштења отпочео је јавну учитељску делатност. Христос је дошао да се крсти на Јордану, да би установио тајну крштења и осветио природу воде. Исус је крштен као човек, иако му није било потребно очишћење, да би осветио воду, и са њом сву твар.[21] На трогирском рељефу Јован Претеча крштава Христа погружавањем у воду Јордана,[22] што доказује да се крштење у Далмацији у XIII веку вршило погружавањем, а не обливањем водом.

Седам таласа реке Јордана у којима се Христос погружава нису случајно приказани. Број седам је свети број, симбол је светости или савршенства, седам тајни новог завета, од којих је крштење прва, или седам дарова св. Духа и др.[23] Тиме се хтело истаћи да се Христос крштава у води коју је осветио својим погружењем, а вода је симбол очишћења и одагнања злих духова.[24] Ако се ко не роди водом и духом, не може ући у царство Божје.[25] Крштени Христос је савршен Бог и човек[26] — син Божји[27] и син човечији.[28]

Јован Крститељ је положио руку на Христову главу да би га погрузио у воду, а он је на себе узео грехе света и покрио их водом Јордана.[29] Погружавање новокрштених се вршило три пута у част св. Тројице. Према Б. Телебаковић-Пецарски,[30] полагање руке на главу био је најважнији део катарског крштења. Међутим, полагање руке на новокрштена лица вршило се и у православној и католичкој цркви као видљиви знак крштења. Полагањем руке на главу новокрштени су примали св.

---

9 Иста, 274.

10 Уп. Мт. 3,13—17; Мк. 1,9—11; Лк. 3,21—22; Јн. 1,29—34.

11 *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva.* Uredio Anđelko Badurina, Zagreb 1979. 365. Крштење и Јављање Божје с неба приказано је изнад улазних врата у крстионицу катедрале у Трогиру, коју су саградили Ђорђе из Шибеника и Андрија Алеши из Драча 1468. године. Христос је у реци Јордану, а десно је Јован Крститељ који га облива водом. Лево су три анђела. У горњем делу је попрсје Бога Оца са херувимима и Дух свети у облику голуба [*Трогир.* Уредио Ћирил Ивековић (Грађевински и уметнички споменици Далмације II), Београд 1928, 7. таб. 10 и 44а; Lj. Karaman, *Portal*, сл. 1].

12 В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески XI—XV вв.*, Москва 1973, 190.

13 L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo* (Bibliothèque de Byzantion, 6) Bruxelles 1975, 122—130; II, 53.

14 G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris 1916, 175.

15 Н. В. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских*, Спб 1892, 183.

16 Исти, 170; М. В. Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века*, Москва 1963, 92—98.

17 В. Р. Петковић—Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, I, Београд 1941, 69—69, таб. XXXII—XXXIII.

18 Мт. 3, 11; Мк. 1,8; Лк.3,16; Јн. 1,33; Дел. ап. 1,5; 11,16.

19 Јн. 1,41; 4,25.

20 Мт. 3,17; 17,5.

21 Григорије Богослов, Migne, *PG* — 36, 100, 352. Христос се крштава у Јордану да би јорданским водама спрао грехе праотаца [2 јануар, Предпразнство Просвјешченија (Богојављења), јутрење, 4 стихира на хвалите]. Дух свети је присутан у води (Тертулијан, De Bapt. 8,3; 4,1).

22 Крштење обично укључује потпуно погружење у воду (уп. Дел. ап. 8,38).

23 Л. Мирковић, *Православна литургика или Наука о богослужењу православне источне цркве.* Други, посебни део (дневна богослужења, св. литургије и седмична богослужења), Ср. Карловци 1920, 12.

24 D. Kniewald, *Liturgika*, Zagreb 1937, 119.

25 Јн. 3,5.

26 1 Тим. 2,5.

27 Мт. 14, 33; 26, 63—64; Мк. 1,1; Лк. 22, 70; Јн. 1,49; 6,69; Рим. 1,4; 1 Кор. 1,9; Гал. 2,20; Еф. 3,14; Јевр. 4,14; Јн. 4,15; 13,20.

28 Јн. 3,13.

29 6 јануар, Просвјешченије, јутрење, 1 песма канона, 1 тропар; јутрење, 2 и 4 стихира на хвалите.

30 Б. Телебаковић-Пецарски, *нав. дело*, 270.

Духа,[31] или се свештеник молио Богу Оцу да на њих пошаље свога св. Духа. Чин полагања руке везан је с даром св. Духа.[32]

Анђео с платном у рукама приказан је под утицајем обреда тајне крштења у којем су новокрштени (неофити) брисани после изласка из реке или крстионице. У еванђељу се не помињу да су анђели присуствовали крштењу. У песмама Службе Богојављења и Великог освећења воде пева се да је војска анђела окружавала Христа, док се крштавао у Јордану, и да су му се дивили.[33]

Горњи део композиције трогирског Крштења са анђелом који држи кадионицу у рукама изнад Христове главе заиста је неуобичајен. Али Б. Телебаковић-Пецарски је сматрала да анђео ту замењује голуба – св. Духа – што се не би могло сматрати тачним. Она се није задржавала на кадионици од чије симболике треба поћи у тумачењу неуобичајене композиције Крштења. Управо то ће помоћи да се она боље схвати, или, можда, иконографски реши.

Кадионица у католичкој цркви је симбол Христа. Метални део означава човечанску, а тамјан његову божанску природу.[34] У православној цркви кадионица симболички значи човечанску природу Христову, а жар у њој божанску, док дим значи добар мирис и благодат св. Духа.[35] Кађење представља присутност св. Духа[36] и кроз њега се излива у свет благодат Духа. Кађењем тамјаном црква се служи да искаже Господу небеску почаст, да живе и мртве вернике части као храм св. Духа и да света места и ствари чува од близине и утицаја нечистога духа.[37] На трогирском Крштењу анђео држи кадионицу са три ланца који значе св. Тројицу[38] и кади онако како су ђакони и свештеници кадили у средњем веку. Анђео с кадионицом помиње се у Откровењу[39], јер има власт над огњем.[40]

Пошто се кађење није вршило у католичком обреду крштења,[41] као што је то у православном обреду, треба разјаснити зашто је кадионица са кађењем унета у трогирску представу Крштења. Она је унета, највероватније, према обреду Великог освећења воде, који је католичка црква преузела од православне цркве. Овај обред се вршио на празник Богојављења, а установљен је у част Христовог крштења на Јордану (in uigilia epiphanie ut mos est grecorum ante uesperas siue in octauis), а текст освећења воде доноси Ordo (zagrabiensis) „Missale antiquissimum" из XII века у Загребу, Metrop. bibl. 165, fol. 21. Сличан обред је био сачуван и другде, особито у Италији, Немачкој и Угарској.[42] Сигурно је да кадионица није приказана према тексту обредне игре „Tractus stelle", која се изводила на Богојављење у XII веку у загребачкој столној цркви после деветог респонсорија у матутину.[43] Њен садржај је инспирисан Поклоњењем тројице краљева (мудраца) Христу (Мт. 2,1—12), којим се на Западу славио дан Богојављења, а не догађајем Христовог крштења у Јордану.[44]

Ако кадионица није унета у трогирско Крштење Христово према обреду Великог освећења православне цркве који се вршио у католичкој цркви, она је приказана да би се истакло да се на Јордану врши крштење које је објавио Јован Претеча — Духом светим и огњем.[45] То значи да ће крштени обилно бити испуњени даровима Духа.[46] Бог се јављао у огњу[47] и назива се огњем.[48] Сила св. Духа такође се зове огањ,[49] а тако се назива и Христос у црквеним песмама.[50] Христос се крштава на Јордану да огњем и Духом божанским очисти људску природу[51] од грехова.[52]

Дух свети сишао је на Христа при крштењу на Јордану у облику голуба,[53] а на дан Педесетнице сишао је на апостоле у облику огњених језика[54] да би их крстио Духом светим и огњем. Овакво крштење је посведочио Христос.[55] На свакога који се крштава слеће Дух свети, не само да га освети него и као огањ да невидљиво спали прљавштину душе његове.[56]

Анђео држи кадионицу изнад гроба, а иза Христа, у композицији Васкрсења.[57] Христос стоји у гробу што значи да је управо васкрсао. Лево су војници, а с десне стране гробу прилазе мироносице. Ова пред-

---

[31] Дел. ап. 6,6; 8,17; 19,6; 1 Тим. 4,14; 2 Тим. 1,6.

[32] J. Gelineau, *Pastoralna teologija liturgijskih slavlja*, Zagreb 1973, 359—360. О римском обреду крштења види: *D. Kniewald*, *нав. дело*, 190—201. О крштењу види: Taufe. *Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche*, XIX, Leipzig 1907, 396—450; *Lexikon für Theologie und Kirche*, IX, Freiburg 1964, 1310—1330.

[33] 6 јануар, Просвјешченије, на вел. вечери, 2 стихира на Господи возвах; јутрење, 7 песма канона, 1 тропар и др. Анђели су служитељи Божји и јављају се у најважнијим догађајима Христовог живота.

[34] J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seine Ausstattung des Mittelalters*, Freiburg im Br. 1924², 205; О кађењу и кадионици види: *Lexikon für Theologie und Kirche*, VIII, Freiburg 1963, 1012—1113; X, Freiburg 1965, 990—992; J. Braun, *Des christlische Altargerät in seiner Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932, 598—632; A. A. Jungmann, *Missarum solemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, I, Wien 1955, 409—413, 578 f.; *Dictionnare d'archéologie chrétienne et de liturgie*, V/1,2—33.

[35] Псеудо Герман, Migne, *PG* 98, 400. Миомирис тамјана је симбол Христа (Еф. 5,2).

[36] Молитва над кадионицом у православној цркви гласи: „Кâд тамјана ти приносимо, Христе Боже, на мирис миомира духовног, а ти, примивши га у наднебесни жртвеник, пошаљи нам благодат пресветога твојег Духа." О молитви за кадионицу у католичкој цркви види: *Misal za sve dane u godini*. Priredio Jure Radić, Makarska 1967, 253—254.

[37] D. Kniewald, *нав дело*, 90.

[38] В. Мочулский, *Следы народной Библии в славянской и в древне-русской письменности*, Одеса 1893, 160.

[39] Откр. 8,5.

[30] Откр. 14, 18.

[41] О римском обреду крштења кроз векове види: D. Kniewald, *нав. дело*, 190—201.

[42] D. Kniewald, *нав. дело*, 145. Православни обред Великог освећења воде на Богојављење у католичкој цркви је забрањен 17. маја 1890. године. У латинском рукопису № 820 Националне библиотеке у Паризу, преписаном у XI веку, имамо латински превод грчког чина освећења воде на празник Богојављења, какав се налази у грчким евхологијима X века (H. Leclercq, *Epiphanie*, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, V/1, 197—201). О кађењу и благосиљању на Богојављење види: V. Thalhofer-L. Eisenhofer, *Handbuch der katolischen Liturgik*, I, Freiburg im Breisgau 1912², 378—383.

[43] По свој прилици ова обредна игра настала је у вези с литургијским обичајима, да се на празник Богојављења врло свечано пева еванђеље (D. Kniewald, *нав. дело*, 145).

[44] F. Fancev, *Liturgijsko-obredne igre u zagrebačkoj stolnoj crkvi (Prilog istoriji kulture u Posavskoj Hrvatskoj XII stoljeća)*, Narodna starina, IV (1925), 7—13, а према тексту Ordo (zagrebiensis) „Missale antiquissimum" из XII века у Загребу, Metrop. bibl. 165, fol. 21ª—28. Ова игра спада међу најзначајније прилоге за историју те игре уопште и сродна је с најстаријим француским играма (F. Fancev, *нав. дело*, 7, 13).

[45] Мт. 3, 11; Лк. 3, 16.

[46] J. С. Поповић, *Тумачење светог еванђеља по Матеју*, Београд 1979, 62. Христово крштење се састоји у добијању Духа светог (Мт. 3, 16; Мк. 1, 10; Лк. 3, 22; Јн. 1, 32).

[47] 2 Мој. 19, 18; Ис. 66, 15.

[48] Јевр. 12, 29; 10, 27; уп. 5 Мој. 4, 24; Пс. 50, 3.

[49] Григорије Ниски, Migne, *PG* 46, 805; Дел. ап. 2,2—3; Јн. 20, 22.

[50] 4. јануар, Предпразнство Просвјешченија, вечерње, 1 и 3 стихира на стиховње и на слава и ниње; 5. јануар, Предпразнство Просвјешченија, јутрење, 6 песма канона, 3 тропар; 6. јануар, Просвјешченије, јутрење, 6 песма канона, 2 тропар.

[51] 4. јануар, Предпразнство Просвјешченија, на повечерију, 6 песма канона, 2 тропар.

[52] 5. јануар, Предпразнство Просвјешченија, повечерије, 4 песма канона, 1 тропар.

[53] Мт. 3,13—17; Лк. 3,21—22; Мк. 1,9—11; Јн. 1,29—34.

[54] Дел. ап. 2,2—3. Апостол Петар проповеда слушаоцима да приме крштење, уз кајање, да би им се опростили греси и да би могли примити Духа светог, а то се одмах и збива (Дел. ап. 2,38—41). Дух свети се слика у облику огњених језика у композицијама Педесетнице (Силаска св. Духа на апостоле). О томе види, Н. В. Покровский, *Евангелие*, 448—457.

[55] J. Поповић, *нав. дело*, 62.

[56] Зигабен, Migne, *PG* 128, 168.

[57] Lj. Karaman, *нав. дело*, сл. 5—6; *Radovan. Portal katedrale u Trogiru*, сл. 4.; Б. Телебаковић-Пецарски, *нав. дело*, сл. 5.



Сл. 2. Трогир, катедрала св. Ловријенца, портал, Прање ногу, 1240. *година*

става је могла настати под утицајем богослужења на Велики петак и Ускрс. Од X века се на Велики петак постављао гроб Христов крај олтара, који се кадио.[58] Од тог времена Васкрсење је било приказивано тако рећи у два чина. Најпре се из Божјег гроба ноћу, пре васкрсног јутра, изводило Пречисто у знак да је Спаситељ васкрсао. Тада је, након матутина, следио приказ како су свете жене и апостоли Петар и Јован посетили гроб Христов.[59]

Не треба искључити и могућност да је вајар приказивањем кадионице изнад Христа у композицијама Крштења и Васкрсења желео да истакне повезаност између ова два празника. Христово крштење у Јордану најављује и припрема његово крштење у смрти.[60] У обреду крштења крштено лице се три пута одрицало сатане, три пута је исповедало веру у св. Тројицу, три пута се у воду погружавало, а све се то доводило у везу са тродневним Христовим лежањем у гробу и васкрсењем.[61] Крштење је слика смрти, док се погружавањем у воду и изроњавањем приказује слика васкрсења.[62] У сваком делу тајне крштења налази се паралелизам смрти и васкрсења. Крштавање се због те повезаности вршило уочи Ускрса или Духова и Богојављења.[63] Можда се приказом кадионице у Васкрсењу још желело истаћи да је васкрсење доказ да је Христос син Божји,[64] да је васкрсење његовог тела из гроба извршено Божјом силом[65] и силом св. Духа.[66]

Не знамо да ли смо успели да потпуно протумачимо и појаснимо иконографију неуобичајене композиције трогирског Крштења Христовог, али смо, извесно, доказали да на њему нема трагова богумилског утицаја и учења, јер га све што смо досад казали искључује.

II Прање ногу

На горњем луку портала катедрале у Трогиру, између других сцена из Христовог живота од оваплоћења до Васкрсења, налази се и композиција Прање ногу (сл. 2). Приказано је једанаест апостола како седе. Петом здесна налево Христос пере и љуби десну ногу. Апостол је млад и голобрад, са дугом косом. Остали апостоли гледају ка Христу или разговарају. Први апостол с десне стране прстом показује на Христа и апостола коме он целива ногу. Христос има браду и дугу косу.[67]

О рељефу Прања ногу и његовој иконографији детаљно је писала Б. Телебаковић-Пецарски.[68] Она је дошла до закључка да је то најтрновитији проблем у целокупној иконографији портала. Два момента су је нарочито збуњивала: голобради апостол није могао по иконографском типу бити Петар, како је то уобичајено, и друго, у примерима Lavatio pedum у уметности Христос није целивао ноге апостолима.[69] Обред Прања ногу вршио се на Велики четвртак по миланском обреду. Док 20. канон ахенског синода говори само о целивању ногу при прању, Liber ordinum јасно указује на број апостола: једанаест, а не дванаест.[70] Јуда је као издајник искључен. Учешће једанаест чланова клера као оличења једанаест апостола и искључење Јуде из обреда на Велики четвртак представљено је у западној уметности на низу примера; тој групи композиција припада и трогирска представа. Али по истицању целивања ноге као симбола ваљаног унижења и узимање

[58] D. Kniewald, *нав. дело*, 166—167.

[59] Исти, 172. О обредној игри Христово васкрсење (према „Missale antiquissimum" из XII века из Metrop. bibl. № 165 у Загребу) расправља F. Fancev, *нав. дело*, 3—6. Ова игра иде у групу васкрсних игара најстаријег типа, а у детаљима показује више сродности с играма тога типа француске провенијенције него с играма немачког порекла. Ова игра је ушла у обредник „Missale antiquissimum" загребачке столне цркве преко монаха бенедиктинског реда (F. Fancev, *нав. дело*, 6).

[60] Лк. 12,50; Мк. 10,38; Мт. 20,22; Рим. 8,17. Крштење је смрт у Христу (Рим. 6,3; уп. 1 Кор. 15,29) и васкрсење у њему (Рим. 6,4; уп. Кол. 2,12).

[61] R. Grabar, *Von Geheimnis der hl. Sacramente*, Wien 1937,43—44.

[62] Кирило Јерусалимски, Cat. mystag. 2,4. У молитви за освећење воде у старој цркви молило се да св. Дух освети воду, да јој милост и снагу, да онај који буде крштен, заједно с Христом буде разапет, заједно с њим умре, заједно буде сахрањен, заједно с њим да васкрсне у синовство, које је у томе да умре у греху, а живи у праведности (Const. Apost. 7,43,4).

[63] Тертулијан, Migne, *PL* 1,1331; Григорије Богослов, Migne, *PG* 36,396; Василије Велики, Migne, *PG* 31,424. Обред освећења воде уочи Ускрса налази се у Migne, *PL* 74,1110. Главни термин за крштење по целом свету био је Ускрс.

[64] Дел. ап. 13,33—35; Рим. 1,4.

[65] Дел. ап. 2,24,32; 3,15; 5,30; 10,40; 13,30,37; Рим. 8,11; 1 Кор. 6,14; Кор. 13,4; Гал. 1,1; Еф. 1,20; Кол. 2,12.

[66] Рим. 8,11; 1,4; 1 Петр. 3,18.

[67] Lj. Karaman, *нав. дело*, сл. 4; *Radovan. Portal katedrale u Trogiru*, сл. 19—20 и 22; Б. Телебаковић-Пецарски, *нав. дело*, сл. 1.

[68] Б. Телебаковић-Пецарски, *нав. дело*, 261—267.

[69] Иста, 261.

[70] *Le Liber ordinum en usage dans l'église wisigothique et mozarabe d'Espagne du V^e au XI^e siècle*, ed. Férotin, Paris 1904, 190—192.

Христа за извршиоца тога чина, трогирски рељеф је, изгледа, тек други познати пример, и то старији. Четири века касније исту иконографију имао је драматично испричан Бернинијев рељеф на катедрали Св. Петра у Риму.[71]

Не могавши да нађе иконографско решење за трогирски рељеф Прања ногу, Б. Телебаковић-Пецарски је претпоставила да су патаренске идеје изражене на њему, и да је настао под утицајем њиховог списа о Тајној вечери Interrogatio Johannis, у коме је апостол Јован главна личност. Христос пере и целива ногу Јовану, омиљеном апостолу богумила и патарена.[72]

„Ако се тражи иконографско објашњење необичног лика са трогирског Прања ногу у црквеној драми, наизглед оправдана решења у илустровању такве драме или литургијског обреда немају довољно подршке ни у изворима ни у доследно спроведеној идентификацији.“[73]

На крају, Б. Телебаковић-Пецарски закључује: „Док се иконографија рељефа не расветли објашњењем које се може ослонити на сигурне доказе, остаје поуздано утврђено да је композиција Прања ногу постављена као илустрација обреда на Велики четвртак, како је он вршен на Западу.“[74]

О композицијама Прања ногу у западној и византијској уметности писано је много. Hildegard Giess[75] је написала о овој теми читаву књигу. По њој, Прање ногу је прва сцена у циклусу Христових страдања.[76] О њему пише само апостол Јован,[77] док други еванђелисти пишу о установљењу евхаристије на Тајној вечери.[78] На бројним композицијама Прања ногу које обрађује Х. Гис приказано је како Христос пере ноге апостолу Петру, без обзира да ли је сликан само Петар, двојица, тројица или свих дванаест апостола.[79] Суштински део композиције приказује како Христос пере ноге Петру, брише их или му дреши сандалу.[80] Ни на једној композицији није приказано да Христос љуби ногу Петру.

Б. Телебаковић-Пецарски је протумачила зашто је приказано једанаест апостола и зашто Христос љуби ногу једном од апостола: то је илустрација обреда Прања ногу на Велики четвртак, како се вршио на Западу. Међутим, ми ћемо се задржати на још неким појединостима. Прање ногу спада у најстарије обреде, а вршило се на Велики четвртак у православној и католичкој цркви,[81] као и на царским, краљевским и кнежевским дворовима.[82] У православним катедралама обред се вршио у нартексу,[83] а у католичким црквама у атријуму.[84] По Ordo Rom. XIV, вероватно из 1311. године, папа је љубио десну ногу субђакону.[85] У Јерусалиму патријарх је прао сваком јеромонаху само једну ногу, коју би обрисао и потом пољубио.[86] Тако се обред вршио и на острву Патмосу.

На трогирском рељефу Прања ногу Христос љуби десну ногу једном од апостола, што је утицај обреда Прања ногу на Истоку и Западу, где су патријарси, епископи, папе и бискупи целивали десну ногу лицима којима су је прали. У обреду Прања ногу у Јерусалиму, једанаест јеромонаха и једно световно лице (Јуда) представљали су апостоле, а патријарх самог Христа.[87] И на Западу су једанаест, дванаест или тринаест каноника, ђакона или субђакона приказивали апостоле, а папа или бискуп самог Христа.[88] Седамнаести синод

---

[71] Б. Телебаковић-Пецарски, *нав. дело*, 264. „У иконографији трогирског Прања ногу остала је необјашњива једна од главних личности — апостол коме Христос пере и целива ногу. По познатим иконографским схемама Прања ногу то би морао да буде апостол Петар који се приказује са кратком брадом, а на Западу често и са тонзуром. У трогирском Прању ногу реч је, дакле, или о једном веома ретком, скоро непознатом иконографском лику Петра, младом и без браде, или је његово место заузео неки други млади апостол ... Трогирски рељеф Прања ногу по броју учесника припада кругу западне литургије и иконографије. Прање ногу се спомиње само као литургијски обред а није познат текст црквене драме“ (Б. Телебаковић-Пецарски, *нав. дело*, 264, 268).

Иконографске формуле средњовековне уметности, нарочито XII века, имале су своје идејне основе и, ако је реч о некој битнијој промени, сасвим је невероватно да је она израз игре или maште мајстора. У трогирском Прању ногу замењен је један од протагониста у сцени која у крешченду приближује врхунцу драму Страдања. Вештина овладавања занатом и формом морала је код средњовековних мајстора да иде укорак са познавањем иконографских правила; то је морало важити и за мајстора Прања ногу. Сасвим други разлози, а не незнање или пуштање машти на вољу, морали су га навести да тим правилима измакне (Б. Телебаковић-Пецарски, *нав. дело*, 265—266).

[72] Б. Телебаковић-Пецарски, *нав. дело*, 274—275. „Посуда са водом није се могла избећи у овој композицији која се ослања на литургијски обред. Извори нам не говоре какав је био однос патарена и катара према тексту еванђеља о Прању ногу. Схватање да је Прање ногу било у ствари крштење апостола било је блиско и познато средњовековним писцима и имало је одраза на иконографију ове сцене. Оно је могло бити познато и трогирском клесару. Катарски consolamentum (крштење) завршава се брижљиво одабраним читањем Јовановог еванђеља са мистичним почетком о Речи — Логосу. Култ апостола био је веома развијен код богумила и патарена. На трогирском рељефу Прања ногу апостоли су у живом разговору и коментаришу сцену која се одиграла између Христа и младог апостола. Апостол Јован и Христос су главне личности апокрифног списа о Тајној вечери, догађају који се хронолошки преплиће са Тајном вечером и чини са њом идејну целину. Тај спис, Interrogatio Johannis, читао се радо међу западним дуалистима као и Исаијина визија; он говори о дијалогу у коме Јован поставља питања о најважнијим приблемима који су интересовали патарене. Кроз спис се стално осећа да је Јован личност која треба да проповедањем преноси Христове поуке. Да ли је клесар ставио у центар догађаја омиљеног и поштованог апостола патарена. За потврдан одговор могло би се ослонити на иконографски лик апостола, на везу Прања ногу и крштења апостола, и истицање Јовановог еванђеља у катарском крштењу“ (Б. Телебаковић-Пецарски, *нав. дело*, 274—275).

E. H. Kantorowicz, *The Baptism of the Apostles*, Dumbarton Oaks Papers 9—10 (1955—1956) 203—251, говори да је Прање ногу било у ствари крштење апостола и да је то било познато средњовековним писцима. H. Giess, Darstellung der Fusswaschung Christi in der Kunstwerken 4.—12. Jahrhunderts, Rom 1962, 89—92, заузима супротан став Канторовицу. По њему Христове речи имају једно значење у Јн. 13,7—10, а у Јн. 13,13—15 друго. Прање ногу на Велики четвртак није се вршило са крштењем. Канторовиц би био у праву када би сцене Крштења и Прања ногу биле повезане у циклусу. Крштење се приказује као закључна сцена младости Христове, а Прање ногу је почетак циклуса Страдања. У тумачењу многих суштинских проблема Х. Гис се разликује од Канторовица.

[73] Б. Телебаковић-Пецарски, *нав. дело*, 275.

[74] Иста, 276.

[75] H. Giess, *нав. дело*.

[76] Иста, 43—58; *Reallexikon für Antike und Christentum*, VIII, Stuttgart 1972, 774; *Lexikon für Theologie und Kirche*, IV, Freiburg 1968, 476.

[77] Јн. 13,1—15. Христос је опрао ноге апостолима да би их очистио од греха и припремио за спасење. (*Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche*, VI, Leipzig 1899, 324—325).

[78] Мт. 26,26—29; Мк. 14,22—25; Лк. 22,17—20.

[79] H. Giess, *нав. дело*, Abb. 1—22, S. 111—130.

[80] Иста, 43—58. Тако је Марија Магдалена опрала Христу ноге својим сузама, осушила их косом и пољубила (Лк. 7,38; Јн. 12,3). Апостол не може имати на нози сандалу јер је симбол греха и смрти (Ориген, Migne, *PG* 14,758). Мојсије је скинуо сандалу на гори Хориву (2 Мој. 3,5; уп. Ис. Нав. 5,16).

[81] Текст обреда Прања ногу објавио J. Goar, *Euchologium*, Venetia 1730², 591—596.

[82] О обреду Прања ногу на византијском двору говори Кодин (Migne, *PG* 157, 85 f.; O. Treitinger, *Die oström. Kaiser-und Reichsidee*, Darmstadt 1952², 126 f.).

[83] А. А. Дмитриевский, *Умовение ног в Великий четверг в Иерусалиме и на острове Патмосе*, Спб. 1908, 6—7; К. Никольский, *Пособие к изучении устава богослужении православной церкви*, Спб 1907⁷, 603—606; H. Giess, *нав. дело*, 7—8.

[84] D. Steifenhofer, *Die liturgische Fusswaschung am Gründonerstag in der abendländischen Kirche*, Festgabe A. Knöpfer, Freiburg in Breisgau 1917, 335.

[85] *PL* 78, 1207; Thalhofer-Eisenhofer, *Handbuch der katolischen Liturgik*, I, Freiburg in Breisgau 1912, 81; *Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche*, VI, Leipzig 1899, 324—325.

[86] А. Дмитриевский, *нав. дело*, 10. Јеромонаси су били обучени у свештеничке одежде (исто, 6).

[87] Исти, 8—18; Х. Гис, *нав дело*, 7—8.

[88] По Ordo Romanus X, 12 из XI—XII века (Migne, *PL* 74, 1013), бискуп пере ноге дванаесторици ђакона или субђакона као и у Ordo Romanus XII између 1192. и 1198. године, а у Ordo Romanus XIV, 91 (Migne, *PL* 78, 1211), вероватно из 1311. године, говори о ђаконима или капеланима. Caeremoniale Episcoporum

(сабор) у Толеду из 694. године, у трећем правилу, наређује бискупима да следе Христов пример и перу ноге сабраћи, а да се из црквене заједнице искључе они бискупи или свештеници који не би својим потчињенима на Велики четвртак прали ноге.[89]

Б. Телебаковић-Пецарски је претпоставила да је на трогирском рељефу Прања ногу приказан апостол Јован, који је био омиљен и поштован код патарена и богумила.[90] Њено мишљење да је представљен Јован Богослов је прихватљиво, а идеја о патаренском утицају неће бити тачна. Зашто би Јован био унет у композицију под утицајем патаренског учења кад је он, по Новом завету, личност о којој се највише пише у вези с Тајном вечером и Христовим страдањем? Он је био син рибара Заведеја[91] и Саломије,[92] кћери Јосифа, обручника Богородице. Јована је Христос позвао (одмах после Петра и Андрије Првозваног) у апостолску службу заједно с братом Јаковом.[93] Христос га назива „сином грома",[94] пошто је његово богословље имало да се чује као гром по целом свету. Између дванаесторице апостола Христос је Јована издвојио као најизврснијег; он беше један од тројице најближих ученика његових. Тако је Јован, заједно с Петром и Јаковом, био присутан када је Христос васкрсао Јаирову кћер,[95] када се на гори Тавору преобразио и показао славу свога божанства.[96] Њега Христос шаље да припреми пасху.[97] Јован је био неодвојив од Христа. Он је „други ученик" и „ученик кога Христос љубљаше".[98] Колико Христос љубљаше Јована види се из тога што на Тајној вечери он стави главу на прси Исусове.[99] Он је једини имао слободе да Христа упита ко ће га издати.[100] За време молитве Христове у Гетсиманском врту[101] Јован је био позван да за то време бди. Када су Христа ухватили да му суде, сви су се апостоли разбежали од страха, само га је Јован пратио на суђење у двор Кајафин и тамо увео Петра.[102] Али Јован имађаше према Исусу љубав већу од других апостола, јер у време његовог страдања сви га ученици оставише и разбежаше се, а он једини гледаше сва мучења Христова и плакаше с Богородицом. Зато и би под крстом усињен од Христа Богородици. Јер, висећи на крсту и видевши матер и ученика кога љубљаше где стоје, рече матери својој: жено, ето ти сина! Потом рече ученику:

II, 24,2, спомиње да бискуп има прати ноге тринаесторици каноника или сиромаха. Тај се број увео у вези с једним чудом које се десило папи Грегуру Великом. Он је сваког дана хранио дванаесторицу сиромаха, а једном се овим придружио и тринаести, наиме анђео у лику сиромаха. Од тада је папа давао увек да се нахрани тринаест сиромаха, а на Велики четвртак прао је ноге оној тринаесторици који су били на реду да тога дана буду папини гости (D. Kniewald, *нав. дело*, 164).

89 D. Kniewald, *нав. дело*, 163; D. Stiefenhofer, *нав. дело*, 328. Свештеници који не врше обред да се казне забраном причешћа два месеца.

Ноге су се прале и у манастирима. По правилима монашког реда св. Бенедикта монаси су прали ноге сваке суботе (правило 35), а исто тако и гостима (правило 53) (D. Stiefenhofer, *нав. дело*, 326).

90 Б. Телебаковић-Пецарски, *нав. дело*, 275.

91 Мк. 21,2; Мт. 4,21; Мк. 15,40; Мт. 27,56.

92 Саломија је спадала у ред жена које су пратиле Христа на његовим путовањима и служиле му. Присуствовала је страдањима Христовим (Мт. 27,55—56; Мк. 15,40—41; 16,1; Лк. 23,49).

93 Мк. 1,19—20; Лк. 5,11—12; уп. Јн. 21,2. О избору првих ученика Јн. 1,35—51; уп. Мт. 10,1—4; Мр. 3,16—19; Лк. 14—16.

94 Мк. 3,17. Јован је са братом Јаковом и Петром назван стубом цркве (Гал. 2,9).

95 Мр. 5,35—43; Лк. 8,41—56; Мт. 9,18—26.

96 Мт. 17,1—9; Мк. 9,2—9; Лк. 9,28—36.

97 Лк. 22,8.

98 Јн. 23,23; 18,15; 19,26; 20,2; 21,7,20,24; 21,19—20. Јован је веродостојан сведок свега што је описано у његовом еванђељу (Јн. 21,24). Он у своме еванђељу ни једном не помиње ни себе ни свога брата Јакова по имену. Јован је апостол љубави. У његовим посланицама глагол љубити употребљен је тридесет и један пут, а именица љубав двадесет и један пут. Он је дао дефиницију Бога: „Бог је љубав" (1 Јн. 4,8,16).

99 Јн. 13,23,25.

100 Јн. 23,25.

101 Мк. 14,33—41; Мт. 26,36—37; Лк. 22,40—51; Јн. 18,1—12.

102 Јн. 18,15—16.

ето ти матере! И од онога часа узе је ученик к себи.[103] И имаше је као матер своју.[104] Јован је први ушао у гроб Христов и први поверовао у његово васкрсење.[105] На језеру Тиверијадском препознао је Христа брже него други апостоли.[106] Он је путовао у Самарију ради утврђивања хришћанства.[107] Дочекао је дубоку старост и умро природном смрћу.[108] Еванђелист Јован је после апостола Павла најплоднији и најдубљи богословски писац Новог завета. Написао је еванђеље, три посланице и Откровење (Апокалипсис).

Из Новог завета, житија светих и службе, клесар и наручилац трогирског портала бискуп Трегуан много су више могли сазнати о Јовану Богослову (а сигурно су и знали), неголи из патаренског списа Interrogatio Johannis, па су зато, највероватније, могли Јована, уместо апостола Петра, унети на трогирски рељеф где му Христос пере и љуби ногу. Израз велике Христове љубави према Јовану бискуп Трегуан и клесар приказали су на тај начин што му Христос на рељефу љуби десну ногу, а то је највећи знак љубави, понизности и смерности. Они су истакли да је на трогирском рељефу приказан „ученик кога Христос љубљаше" — Јован, који једини од четворице еванђелиста пише да је Христос опрао ноге апостолима.

Јован Богослов се много поштује у католичкој и православној цркви.[109] У Трогиру је култ апостола Јована, или Ивана, како га зову католици, сигурно био велики, а њега је, свакако, неговао и ширио трогирски бискуп Иван (Јован) Урсини, Римљанин (помиње се 1062. и 1064. године), будући да му је апостол Јован био патрон. Иван Урсини је био трогирски бискуп за време краља Звонимира. За живота је био веома угледан, а после смрти проглашен је блаженим. Мошти су му похрањене у трогирској катедрали. Трогирани га и данас славе као патрона свога града.[110] Катедралу, која је посвећена св. Ловријенцу (Ловри), народ назива и Св. Иван (Јован). Капела Св. Ивана Урсинија додата је са северне стране катедрале 1468. године. Радио ју је Никола из Фиренце, а помагао му је Андрија Алеши из Драча.[111] Велики култ који је апостол Јован имао у Трогиру од XI века највероватније је утицао да он буде приказан као средишна личност међу апостолима на рељефу Прања ногу, који је радио први помоћник мајстора Радована.[112]

Јован Богослов је на рељефу Прања ногу приказан као млад и голобрад, будући да је био најмлађи од свих апостола. Био је десет година млађи од Христа,[113] и у време догађаја (Тајне вечере) имао је око двадесет три године. У уметности и на Истоку и на Западу апостол Јован је у сценама из Христовог живота голобради младић док се као писац еванђеља приказује као старац.[114]

103 Јн. 19,25—27. Појединачно се Јован помиње: Лк. 9,54; Мк. 10,35—40; 9,38; Мк. 13,3 и др.

104 J. С. Поповић, *Житија светих, септембар*, Београд 1976, 529—530.

105 Јн. 20,1—8.

106 Јн. 21,7.

107 Дел. ап. 8, 17.

108 Јн. 21,22; J. С. Поповић, *нав. дело*, 529—549.

109 Апостол Јован се празнује у католичкој цркви 27. децембра, а у православној 8. маја и 26. септембра. У житијима светих су описане многе појединости из његовог живота и култа.

110 J. Модестин, *Трогир, Народна енциклопедија СХС*, IV, Загреб 1929, 607; Lj. Karaman, *Dalmatinske katedrale*, Zadar 1964,22.

111 *Трогир*. Уредио Ћирил М. Ивековић (Грађевински споменици Далмације, св. II), Београд 1928,7, таб. 26a, сл. 19; Lj. Karaman, *Dalmatinske katedrale*, 23—24.

112 *Radovan. Portal u Trogiru*, XVII.

113 Th. Zahn, *Johannes Theolog*, *Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche*, IX, Leipzig 1901, 272—285; ibid., *Forschungen zur Geschichte des neutestamentliche Kanons und der altkirchlichen Literatur*, VI, Leipzig 1900, 175—217.

114 *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 7, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1974, 108—130.

Будући да је композиција настала под утицајем обреда Прања ногу на Велики четвртак који се вршио у катедралама, не треба искључити и могућност да су на трогирском рељефу приказане личности којима је трогирски бискуп Трегуан прао ноге на тај дан.

Све док се не пронађе непосредан књижевни извор који је послужио као сиже за трогирски рељеф Прања ногу, наше тумачење и претпоставке можда ће допринети да се оно боље схвати него што је то до сада био случај. Сигурно је да композиција није настала под утицајем патаренског и богумилског учења, нити је она идејно везана за крштење апостола.

III Сплитске благовести

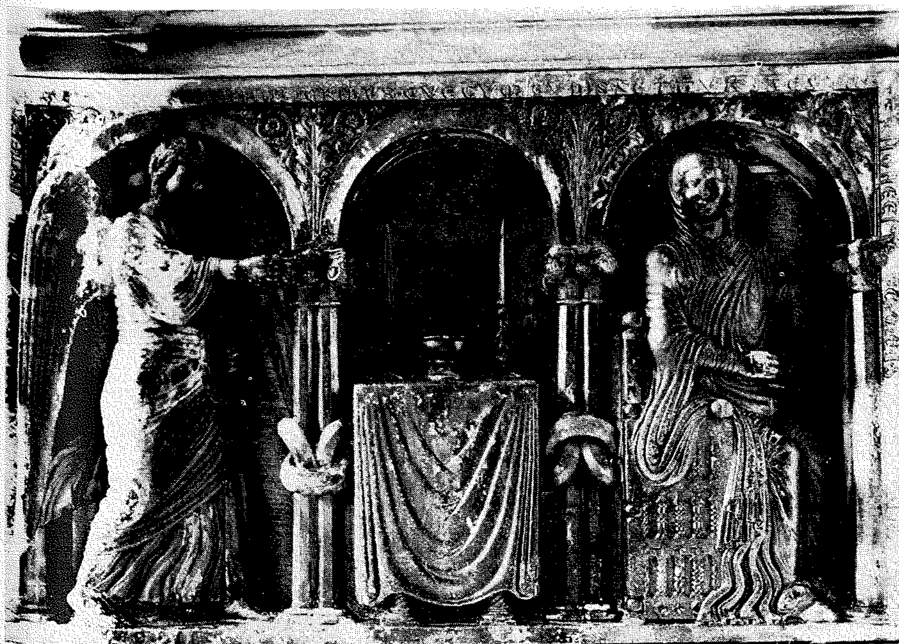
На јужном пилону звоника сплитске катедрале Св. Дује, на првом спрату, с унутрашње стране, исклесане су на мраморној плочи Благовести (1,115 × 1,735 м). Оквир композиције чине три аркаде. У левој аркади је арханђео Гаврил који у левој руци држи штап, симбол небеског слања или атрибут путника, а десном руком благосиља Богородицу. У десној аркади седи Богородица на израђеном престолу и преде, што се може схватити по покрету њених руку, јер су уништени и вретено и предиво. У средњој аркади, са чијег темена виси кандило, приказан је новозаветни олтар са часном трпезом на којој су два свећњака са упаљеним свећама и путир (сл. 3). Изнад арханђела на аркади је уклесано слово G(abriel), изнад олтара T(emplum), а изнад Богородице M(aria). На три стране, по рубу рељефа, исклесан је на латинском језику део текста из Лукиног јеванђеља: Ave Maria gratia plena... (Лк. 1,28—30).[115] Сплитске Благовести су настале у XIII веку.[116]

J. Максимовић је детаљно писала о иконографији овог рељефа. По њој: „Композиција Благовести са олтаром у средини изузетно је ретка у иконографији, и ми нисмо могли наћи претходне узоре, већ само два каснија фирентинска рељефа са краја XIII века. Један је на јужној фасади фирентинске катедрале,[117] а други — вероватно рад познатог фирентинског скулптора Арнолда ди Камбио — данас се налази у Лондону."[118]

[115] Lj. Karaman, *Portal majstora Radovana u Trogiru*, Rad JAZU 262, umjetnički razred 3, Zagreb 1938, 62, sl. 25; J. Максимовић, *Рељеф сплитских Благовести. Једна византијско-латинска симбиоза*, Зборник Филозофског факултета VII, 1 Споменица Виктора Новака, Београд 1963, 228, сл. 1. О иконографији Благовести види: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 4, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1972, 422—437. Ту је и сва старија литература.

[116] J. Максимовић, *нав. дело*, 227, 234—239.

[117] W. Biehl, *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig 1926, 123, T. 166v.



Сл. 3. Сплит, катедрала св. Дује, звоник, Благовести са евхаристијом, рељеф, XIII век

J. Максимовић је упоређивала речи из службе православне цркве на Благовести са сплитским рељефом на звонику. „У деветој оди има речи упућених Богородици, које алудирају на разне њене симболе: ... здраво престоле [...] здраво златна чашо, здраво табернаклу и олтару.[119] Нису ли на сплитском рељефу представљени неки од симбола Богородице, на првом месту олтар и балдахин над њим, затим златна чаша на олтару, и, најзад, она сама на престолу као мајка Бога? Тако ова композиција није илустрација догађаја већ илустрација симбола. У Акатисту Богородици олтар се не помиње међу симболима Богородице, али се помиње у песмама Андрије Критског посвећеним Богородици, у којима се између других симбола помиње и табернакл (скинија) и олтар. У вези са упаљеним свећама на представљеном олтару на сплитском рељефу занимљиво је да се пре почетка девете оде на Благовести деле свеће".[120]

По J. Максимовић, рељеф Благовести са сплитског звоника првобитно је био део олтарских предмета, или је био постављен на камену олтарску преграду, или је био део самог олтара као његова камена пала. Зато нам је врло лако да замислимо овај рељеф на олтару, или на зиду иза олтара.[121].

За решење компликоване иконографије сплитског рељефа Благовести постоје, по нашем мишљењу, две могућности или претпоставке, које ће, можда, допринети да се цела композиција са новозаветним олтаром симболички и идејно схвати. Прва је да је олтар приказан према тексту посланице Јеврејима 10,4—10, који чини друго читање службе католичке цркве на празник Благовести, и друга, мање вероватна, да је олтар приказан као старозаветни симбол Богородице који се испунио у Новом завету.

Пођимо од прве претпоставке да је олтар са часном трпезом и путиром приказан као илустрација текста посланице Јеврејима 10,4—10, који чини друго читање (апостол) на празник Благовести у католичкој цркви. Он гласи: 10,4 — „Јер крв јунчија и јарчија не може узети греха"; 5 — „Зато Христос улазећи у свет говори: жртава и дарова ниси хтео, али си ми тело приправио"; 6 — „Жртве и прилози за грех нису ти били угодни"; 7 — „Тада рекох: ево дођох, у почетку књиге писано је за мене, да учиним вољу твоју Боже"; 8 — „И више казавши: прилога и приноса, и жртава за грехе ниси хтео, нити су ти били угодни, што се по закону приносе"; 9 — „Тада рече: ево дођох да учиним вољу твоју, Боже. Укида прво да постави друго"; 10 — „По којој смо вољи ми освећени приносом тела Исуса Христа једном за свагда."[122]

На рељефу сплитских Благовести истакнута је тесна повезаност између композиције Благовести и евхаристије која се приноси у олтару. Тумачењем текста Јевр. 10,4—10 разјаснићемо иконографију рељефа. „Христос улазећи у свет говори" (Јевр. 10,5). Он долази на свет кроз оваплоћење које се догодило на Благовести. Историју Новог завета отворио је арханђел Гаврил речју Богородици: Радуј се! да би тиме означио да ће Нови

[118] J. Максимовић, *нав. дело*, 229.

[119] R. P. F. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin* II, 1, Fêtes fixes, Chevetogne 1953, 368.

[120] J. Максимовић, *нав. дело*, 229—230.

[121] Исто, 231, 233.

[122] За тумачење Јевр. 10,4—10 користили смо се тумачењем Јована Златоуста на посланицу Јеврејима (Migne, *PG* 63, 130—136; *Толковая Библия*, или *Коментари на все книги Св. писания Ветхаго и Новаго завета*, том 11, Спб 1913, 469—471; Е. Чарнић, *Посланице апостола Павла*, Београд 1967, 167—182; A. Schaefer, *Erklärung des Hebräerbriefes*, Münster i. W. 1893, 264—271; A. Biesping, *Erklärung des Briefes an die Hebräer*, Münster 1954, 214—223; W. J. Harrington, *Uvod u Novi zavjet — spomen ispunjenja*, preveo M. Zović (Priručnici, 13—14), Zagreb 1975, 348—365.

завет имати да значи радост за људе и сву твар.[123] У одређеном смислу већ само оваплоћење, а затим и цео Христов живот — усмерен ка Пасхи — имају жртвени карактер.[124] У евхаристији (приказана је на сплитском рељефу) присутно је тело, које је у себи носила и у своје време родила Богородица, које је на крсту умрло и које је, после васкрсења, Отац прославио у слави.[125]

Речи „ево дођох, у почетку књиге писано је за мене, да учиним вољу твоју Боже" (Јевр. 10,7—9) говоре о послушности. Примивши у оваплоћењу тело, и поставши човек, Христос се потчинио Очевој вољи, да би проливањем своје крви на крсту извршио искупљење људи. Он је Оцу био послушан до смрти, смрти крсне,[126] и постао свима који су послушни, зачетник вечног спасења.[127] На видљиви начин Христова жртва — то предавање тела за живот света,[128] то проливање крви ради откупа многих,[129] и за грехе људи[130] — састојало се у потпуном прихватању Очеве воље. Његова жртва је у суштини била коначно остваривање послања које му је Отац поверио.[131] У Јевр. 10,5—7 апостол Павле наводи речи из псалма 39 (40),7—9, које су се испуниле на Христу у његовом оваплоћењу и послушности према Оцу.

Јевр. 10,4—10 говоре о старозаветним жртвама, које су се приносиле сваког дана, и њиховој немоћи да очисте грехе. Старозаветно богослужење је земаљско, привремено и фигуративно.[132] Крв старозаветних жртава била је праслика Христове крви. Жртва Христова супротстављена је жртвама Старога завета,[133] а његова крв заменила немоћну крв старозаветних жртава.[134] Све оно за чим су тежиле старозаветне жртве испунило се на Христу, који је својом једином жртвом на крсту збрисао грехе са рода људског.[135]

Улазак старозаветног првосвештеника у светињу над светињама с крвљу помирења (очишћења) био је праслика Христа, који својом сопственом крвљу улази у небеску светињу да стекне избављење.[136] Нови завет (савез) је склопљен и запечаћен крвљу, као и онај први на Синају,[137] не више крвљу животиња већ крвљу самог Христа, која је проливена ради искупљења људи.[138] Завет с Богом може се склопити само као жртва у којој се брише кривица — узрок удаљења од Бога.[139] Склапањем Новог завета Стари је укинут.[140] Стари завет је био несавршен, само сенка,[141] одсјај,[142] а не само обличје ствари[143] и небеске реалности; Нови завет је, напротив, савршен, јер је Христос, велики првосвештеник, омогућио људима занавек приступ к Богу.[144] Зато црквене ствари не садрже више само сенку, већ њихову суштину.

И речи, које је Христос изговорио на Тајној вечери над хлебом и чашом при установљењу тајне причешћа, у тесној вези су са идејом завета (савеза): „. . . пијте из ње сви, ово је крв моја новог завета која ће се пролити за многе ради отпуштања грехова".[145] Те речи значе да је крв (тј. смрт) Христова установила Нови завет (савез), и зато вино у чаши на тајној вечери означује Нови завет. То имамо истакнуто на средњем делу сплитског рељефа.

„Укида прво да постави друго" (Јевр. 10,9) значи: насупрот мноштву старозаветних жртава стоји једина Христова жртва коју је он принео једном за свагда.[146] Уосталом, није важно шта је прво а шта друго, већ шта жели воља Божија.[147] „По којој смо вољи ми освећени приносом тела Исуса Христа једном за свагда" (Јевр. 10,10). Христова жртва нема потребе да се понавља.[148] Плодовима једине Христове жртве, род људски је добио отпуштење грехова и спасење,[149] јединство с Богом,[150] и духовно чишћење.[151] А где су греси отпуштени, нема више приноса за њих,[152] јер је једно приношење заувек довело до савршенства оне који се освећују.[153]

На рељефу сплитских Благовести, у средини је приказан олтар са часном трпезом, путиром и свећама. Олтар је најважније место у цркви, где се приноси жртва Новог завета, која је средиште целог богослужења. Олтар је по схватању католичке цркве симбол тела Христова, жртвеника, крста, Голготе и Христовог гроба.[154] У литургијском смислу, путир је слика оне чаше којом се Христос служио на тајној вечери, у којој је први пут принео своју крв и дао ученицима својим да из ње пију крв Господњу.[155] Ту су и упаљене свеће, будући да у

---

[123] Ј. С. Поповић, *Житија светих за март*, Београд 1973, 460.

[124] J. Rogues, *Otajstvo euharistije*, у књизи: Uvod u teologiju u tri stupnja. Drugi stupanj (Priručnici Biblioteke Centra za koncilska istraživanja, 9), Zagreb 1972, 144. До оваплоћења Бога, постојао је расцеп, раселина, провалија између неба и земље, али је Бог својим оваплоћењем сјединио небески свет са земаљским (Јован Златоуст, Migne, *PG* 62, 15). На литургији католичке цркве на Благовести се пева: „Боже, који си хтео да твоја Ријеч у утроби дјевице Марије узме право људско тијело: удијели, молимо, да ми, који Откупитеља свога исповједамо Богом и човјеком, завриједимо и бити суобличени његовој божанској нарави" (*Mise i čitanja blažene djevice Marije*. Pastoralno izdanje, Zagreb 1971, 20).

[125] J. Rogues, 149.

[126] Фил. 2,8; уп. Јевр. 5,8. Христовом послушношћу скинути су греси с рода човечијег и установљен је Нови завет (савез) (Фил. 2,5—11).

[127] Јевр. 5,9. По псалму 39(40), 7—9 послушност вреди више од жртава (уп. 1 Кор. 15, 22). Кулминација Христове послушности Оцу била је прихваћање смрти. А будући да је Христова жртва на крсту кулминација његове послушности, она је истовремено кулминација његове жртве и њезин најбитнији тренутак (Фил. 2,5—8; J. Rogues, *нав. дело*, 144).

[128] Јн. 6,52.

[129] Мк. 10,45.

[130] 1 Кор. 15,3.

[131] J. Rogues, *нав. дело*, 144. Да учиним вољу твоју (Јевр. 10,7,9) значи да принесе самог себе на жртву (Јован Златоуст, Migne, *PG* 63, 135). Христос је сишао с неба, не да чини своју вољу, него вољу Оца који га је послао (Јн. 6, 38; уп. Јн. 4,34).

[132] Јевр. 8, 1—6.

[133] Јевр. 10, 1—18.

[134] Јевр. 9, 12—15, 18—26; 10, 10. Битне су разлике „приношења дарова и жртава" и „приношења самог себе", између крви жртава и крви Христове, између улажења једном годишње у светињу над светињама, и улажења једном заувек (Јевр. 9, 9—26).

[135] Јевр. 9,12. Христос је својом смрћу и крвљу спрао грехе људске (1. Јов. 1,7; 2,2) и ублажио праведни гњев Божји (Рим. 5,9—11).

[136] Јевр. 1, 14.

[137] Јевр. 9,20; 2 Мој. 24,8.

[138] Јевр. 9,11—16. Искупљење је извршено крвљу Христовом (Мт. 20, 28; Мк. 10, 45; Еф. 1,7; Кол. 1,14; Јевр. 9, 12—15; 1 Петр. 1, 18—19). Оно доноси избављење од клетве (Гал. 3,13) и оправдање (Рим. 3,23—25; Јевр. 9, 14).

[139] Јевр. 9, 18—22. Где је завет ту мора да буде и смрт онога који чини завет (Јевр. 9,15—16).

[140] Јевр. 8, 13.

[141] Јевр. 8,5.

[142] Јевр. 9,23.

[143] Јевр. 10, 1—2; 8,5; Кол. 2,17.

[144] Јевр. 10, 19—22.

[145] Мт. 26, 27. Улога крви још је јаче истакнута код Луке и Павла: ова је чаша нови завет мојом крви (Лк. 22, 20; 1 Кор. 11,25), која се за вас пролива (Лк. 22,20). Ово чините, кадгод пијете мени за спомен (Лк. 22,19; 1 Кор. 11,25).

[146] Јевр. 7,27; 9,24—28; 10,10,12,14.

[147] Људи су освећени по вољи Божијој (уп. 17,18; Јевр. 13,12).

[148] уп. Јевр. 9,25—26, 28; уп. Јн. 10,28.

[149] Јевр. 10, 12, 17—18.

[150] Јевр. 10, 1, 14.

[151] Јевр. 10, 2, 10, 14.

[152] Јевр. 10, 18.

[153] Јевр. 10, 14.

[154] Schüch-Polz, *Pastoralno bogoslovlje*. Njemačko sedamnaesto izdanje preveli St. Gjanić i B. Strižić, u Zagrebu 1917, 273, 277. Будући да је Христос једном заувек ушао у праву светињу (Јевр. 8,12; 9,24), и ту се за сва времена приказао Оцу небеском као жртва за грехе света, земаљски олтар је такође слика олтара у небеском Јерусалиму на коме почива заклано јагње (Апок. 5,6; 7,17).

[155] Schüch-Polz, *нав. дело*, 323; D. Kniewald, *Liturgika*, Zagreb 1937, 88—89.

свакој цркви, при приношењу и чувању евхаристијских дарова, морају горети свеће.[156] Светлост упаљених свећа и кандила, у литургијском смислу, значи самог Христа, који је Бог светлости,[157] светлост света,[158] који стануje у светлости[159] и незалазна је светлост.[160]

J. Максимовић мисли да се рељеф сплитских Благовести првобитно налазио у олтару или на каменој олтарској прегради.[161] Ако се рељеф и није налазио на том месту, он има најтешњу везу с евхаристијом која је приказана на његовом средишњем пољу. Приказујући новозаветни олтар са часном трпезом, путиром и свећама, ктитор и клесар сплитских Благовести хтели су да искажу да је за његово приказивање послужио текст из посланице Јеврејима 10,4—10, у коме се каже да су људи освећени приносом (жртвом) Исуса Христа једном за свагда. Тајна евхаристије врши се у олтару, она је жртва Богу.[162] Жртва која се приноси у тајни евхаристије, по својој суштини, једна је и иста жртва са жртвом на крсту. И сада се на црквеним жртвеницима приноси исто Јагње Божије, које је за грехе света било принесено на крсту — оно исто тело које је страдало на крсту, иста крв која се тада принела. И сада невидљиво свршава ово тајанствено приношење жртве онај исти вечни првосвештеник,[163] који је свршио и принос жртве на тајној вечери и крсту — Христос. Разлика је само у начину приношења жртве. На крсту је Христос видљиво принео Богу на жртву своје тело и крв, а у тајни евхаристије он их приноси под видом хлеба и вина. На Голготи је свршио ову жртву непосредно, а сада је свршава преко епископа и свештеника. На Голготи је принесена жртва за цео род људски само једанпут, а бескрвна жртва, откако је установљена, приноси се у црквама, и приносиће се до другог Христовог доласка.[164]

Ако је наша претпоставка и тумачење сплитског рељефа тачно, сходно се могу решити и друге две иконографски сличне представе Благовести: на јужној фасади фирентинске катедрале[165] и на раду фирентинског скулптора Арнолда ди Камбио који се данас налази у Лондону.[166] Оба фирентинска рељефа Благовести имају између арханђела и Богородице представљен циборијум олтара с голубом, тј. св. Духом под балдахином, док је часна трпеза уништена. Иконографија оба фирентинска рељефа је блиска оној сплитских Благовести јер је за приказивање олтара, највероватније, послужио исти извор — посланица Јеврејима 10,4—10.

Мање је вероватна, као што смо рекли, друга претпоставка да је новозаветни олтар на рељефу сплитских Благовести приказан као илустрација Богородичиних симбола, као што је мислила J. Максимовић, јер се, у песмама православне службе Благовести, Богородица назива престолом, златном чашом, табернаклом и олтаром.[167] Новозаветни олтар на сплитском рељефу није могао бити приказан уместо светиње над светињама са ковчегом завета старозаветне скиније, која је била симбол Богородице. Да се желело да на сплитском рељефу буде приказана светиња над светињама старозаветне скиније, као симбол Богородице, онда би она била исклесана у изворном облику, као што се слика скинија, као праслика Богородице, у византијским и српским средњовековним црквама и манастирима: у припрати Св. Климента у Охриду, из 1295. године,[168] у олтару манастира Грачанице, око 1321. године,[169] у припрати манастира Леснова, из 1349. године,[170] и др. Да је ктитор одредио да се скинија прикаже у средњем делу сплитског рељефа, уметник би је урадио као што се скинија представља у уметности XIII века.[171] У композицијама Благовести понекад се сликају њени символи. Тако су сликари који су осликали Богородичину цркву манастира Студенице, 1209. године, у средњем делу Благовести, приказали Ограђени врт[172] као символ Богородице, у духу уметности XIII века.[173]

Надмоћност Новог завета над Старим и Христове жртве над старозаветним жртвама, подробно су обрађени у посланици Јеврејима, а посебно у тексту 10,4—6, који се чита на празник Благовести. Жртва евхаристије, која се служи у олтару, средиште је целог богослужења. Са новозаветног олтара не смеју јести они који служе скинији.[174] Служење скинији била је прошлост, па зато не верујемо да би се новозаветни олтар могао приказати на сплитском рељефу као симбол Богородице, предсказан у Старом завету, а остварен на празник Благовести.[175]

---

156 Schüch-Polz, *нав. дело*, 301.

157 1 Јн. 1,5.

158 Јн. 1,4—5; 8, 12; 2 Тим. 1,10.

159 1 Тим. 6,16.

160 Ис. 49,6; Лк. 1,79.

161 J. Максимовић, *нав. дело*, 331—333.

162 1 Кор. 10, 18—21; Јевр. 13, 10.

163 У евхаристији Христос је жртва и архијереј (треће правило Трулског сабора): Никодим (Милаш), *Правила православне цркве с тумачењем*, I, Нови Сад 1895, 442. „. . . Јер си ти који приноси и који се приносиш, који прима и који раздаје, Христе Боже наш. . .“ (молитва „Никтоже достоин . . .“ за време певања Херувимске песме на литургији Јована Златоуста и Василија Великог).

164 1 Кор. 11,25—26; уп. Л. Мирковић, *Православна литургика или Наука о богослужењу православне источне цркве*. Други, посебни део (дневна богослужења, св. литургија и седмична богослужења), Сремски Карловци 1920, 39—40.

165 J. Максимовић, *нав. дело*, 229; W. Biehl, *нав. дело*, 123, T. 166b.

166 J. Максимовић, *нав. дело*, 229.

167 *Исто*, 229—230.

168 П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 50—51.

169 V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge II*, Beograd 1934, pl. LX.; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 115; N. Beljaev, *Le „Tabernacle du témoignage“ dans la peinture balkanique du XIV^e^ siècle*, L'art byzantin chez les Slaves 2 (Recueil Theodore Uspenskij), Paris 1932, 315—324.

170 V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge I*, Beograd 1930, 129b; N. Okunev, *Lesnovo*, L'art byzantin chez les Slaves 2, Paris 1932, 237—38, T. XXXIV; С. Радојчић, *нав. дело*, 146

171 О иконографији скиније види: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 4. Rom, Freiburg, Basel, Wien 1972, 216—217.

172 Песма над песмама 4,12: Ти си врт затворен (. . .), извор затворен, студенац запечаћен (М. Кашанин, В. Кораћ, Д. Тасић, М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968, 77—78; С. Радојчић, *Одјек Песме над песмама у српској уметности XIII века*, Рашка баштина 1, Краљево 1975, 29—31). О разним символима Богородице у католичкој цркви види: I. Bujanović, *Mariologija to jest nauk katoličke crkve o blaženoj Djevici Mariji materi božjoj*, Zagreb 1899, 44, 78, 81, 93, 100, 162.

173 О сликању ограђеног врта види: *Lexikon der christlichen Ikonog aphie* 2, 77—81; 3, 486—487;

174 Јевр. 13, 10.

175 Часна трпеза новозаветног храма није могла бити приказана уместо стола са дванаест хлебова пред лицем Божијим (2 Мој. 25, 23—24; 30) који се налазио у светињи скиније. Нити путир са евхаристијским даровима уместо старозаветне стамне (вазе) с маном, која се чувала у светињи над светињама (2 Мој. 16, 32—36; Јевр. 9,4). Нити новозаветни олтар уместо светиње над светињама са ковчегом завета старозаветне скиније (2 Мој. 16, 32—36; 25, 20—20; Јевр. 9,3—9). Нити два свећњака са упаљеним свећама уместо златног свећњака са седам жижака, који су стално у скинији (2 Мој. 25, 31; 3 Мој. 24, 1—4). Наведени предмети скиније били су праслика Богородице и на њој су се испунили у Новом завету.

Extraits de l'iconographie de la sculpture romane en Dalmatie

Janko Radovanović

Le portail de la cathédrale de Trogir a été exécuté en 1240 par maître Radovan et ses trois disciples. L'idée du péché initial et de la Rédemption du genre humain se reflète harmonieusement dans sa composition et ses personnages. Le péché est représenté par les figures d'Adam et d'Eve et la Rédemption par des scènes de la vie de Jésus, de la Nativité à sa Résurrection. L'influence du portail de Radovan était assez forte dans l'art dalmate. Cela nous est particulièrement prouvé par deux reliefs incorporés dans les murs du clocher de la cathédrale représentant l'Annonciation et la Nativité. Dans le présent article on ne traitera que de l'iconographie du Baptême et du Lavement des pieds du portail de Radovan et de celle de l'Annonciation de Split.

I LE BAPTEME DU CHRIST

Le Baptême est représenté sur l'arc du portail de la cathédrale. L'iconographie de cette scène a été minutieusement traitée par B. Telebaković-Pecarski. Selon elle, le sculpteur aurait remplacé la colombe incarnant le Saint Esprit par un ange sous l'influence des cathares et des bogomils qui voient le Saint Esprit en forme d'ange.

Toutefois cette composition du Baptême recèle un symbolisme plus profond qui jusqu'à présent n'a pas attiré l'attention des chercheurs. Sur le relief de Trogir seul l'acte du Baptême dans le Jourdain a été représenté et l'on a omis l'apparition de Dieu dans le ciel. Plusieurs compositions du XI[e] au XIV[e] siècle, de même qu'à Trogir, ne représentent pas la colombe.

Sur le relief de Trogir Jean baptise le Christ par son immersion dans les eaux du Jourdain. Les sept vagues du Jourdain sont représentées comme symboles de la lumière et de la perfection, des sept sacrements du Nouveau Testament, ou des sept présents du Saint Esprit. On voulait souligner par là que le Christ est baptisé dans une eau qu'il a sanctifiée par son humilité — l'eau étant le symbole de la purification et de l'expulsion des mauvais esprits.

Jean Baptiste a posé sa main sur la tête du Christ pour l'enfoncer dans l'eau. Par l'imposition de la main sur leur tête les néophites recevaient le Saint Esprit et cet acte se rattache aux dons du Saint Esprit.

La partie supérieure du Baptême de Trogir avec l'ange qui tient un encensoir au-dessus de la tête du Christ est vraiment insuitée. Jusqu'à présent les chercheurs ne se sont pas penchés sur l'encensoir dont le symbolisme doit servir de point de départ dans l'interprêtation du Baptême. L'encensoir est un symbole du Christ. Sa partie métallique représente sa nature humaine et la braise et l'encens sa nature divine. L'encensement représente la présence du Saint Esprit et c'est par lui que les bienfaits du Saint Esprit descendent sur le monde. Les trois chaînettes de l'encensoir représentent la Trinité. L'ange avec l'encensoir est aussi mentionné dans l'Apocalypse, car il a le feu sous son pouvoir.

L'encensoir n'était pas employé dans le rite catholique du baptême. Cet encensoir a probablement été introduit d'après le rite de la Grande consécration de l'eau, que l'Eglise catholique a emprunté à l'Eglise orthodoxe, qui est célébré le jour de l'Epiphanie, et qui a été instauré pour fêter le baptême du Christ. Ce rite était célébré à l'Occident depuis le X[e] siècle jusqu'en 1890, quand il fut interdit. L'encensement était pratiqué pendant ce rite.

Si l'encensoir n'a pas été introduit dans le Baptême de Trogir comme partie de la Grande consécration des eaux, cela pourrait être pour montrer qu'on procédait sur les rives du Jourdain au baptême prédit par Jean le Précurseur — par le Saint Esprit et par le feu (Matth. 3, 11; Luc. 3,16). Ce qui voulait dire que le baptisé serait profondément pénétré des bienfaits du Saint Esprit, Dieu s'est manifesté dans le feu et il est nommé feu, la force du Saint Esprit s'appelle feu et tel est aussi le nom du Christ. Le Christ est baptisé dans le Jourdain pour qu'il purifie par le feu et par l'Esprit divin la nature humaine du péché.

Dans la scène de la Résurrection du Christ à Trogir, l'ange tient un encensoir au-dessus de la tombe du Christ. Le Christ est debout dans sa tombe et cela veut dire qu'il est ressuscité. Cette composition pourrait avoir été inspirée par le service divin de Vendredi Saint et de Pâques. A partir du X[e] siècle l'on posait à Vendredi Saint la tombe du Christ auprès de l'autel, et on l'encensait.

Il ne faut pas exclure la possibilité que le sculpteur en représentant l'encensoir dans les scènes du Baptême et de la Résurrection voulait souligner la relation qui existe entre ces deux fêtes. Le baptême du Christ dans le Jourdain annonce son baptême dans la mort. Dans chaque partie du sacrement du baptême se trouve un trait parallèle à la mort et à la Résurrection. L' on procédait par conséquent aux baptêmes à la veille de Pâques, de la Pentecôte ou de l'Epiphanie. Peut-être que par la représentation de l'encensoir dans la scène de la Résurrection l'on voulait aussi souligner que le Christ ressuscité était fils de Dieu et que la résurrection de sa chair avait été effectuée par la Puissance divine et celle du Saint Esprit.

Il est donc certain que sur le relief du Baptême de Trogir, il n'y a nul trace de l'influence ou de la doctrine des cathares et des bogomils.

II LE LAVEMENT DES PIEDS

Le lavement des pieds se trouve sur la voûte du portail. Les douze apôtres sont représentés assis. Le Christ qui vient de laver le pied droit du cinquième apôtre, allant de droite à gauche, est en train de le baiser. L'apôtre est jeune et imberbe. Ce relief a été amplement traité par B. Telebaković-Pecarski. Le jeune apôtre n'est pas Pierre et, dans les autres compositions sur le même sujet, le Christ ne baise pas les pieds des apôtres. Seul le vingtième canon du Synode d'Aix-la-Chapelle mentionne le baisement des pieds lors du Lavement des pieds tandis que le Liber Ordinum indique clairement onze apôtres. Le lavement des pieds était effectué comme rite liturgique. B. Telebaković-Pecarski estime que ce relief du Lavement des pieds exprime des idées propres aux cathares et que le relief a été créé sous l' influence de leur ouvrage au sujet de la Cène intitulé Interrogatio Johannis dans lequel l'apôtre Jean est le principal personnage. Le Christ lave et baise les pieds de Jean, apôtre préféré des bogomils.

Cependant le relief de Trogir représente le Lavement des pieds effectué à Jeudi Saint, d'après la coutume occidentale. Selon l'Ordo Rom. XIX, datant probablement de 1311, le pape lavait et baisait le pied droit du sous-diacre, pendant que le patriarche de Jérusalem lavait aux onze hiéromoines (Judas était un laïc) un seul pied qu'il baisait après l'avoir essuyé.

L'avis de B. Telebaković-Pecarski qu'il s'agit de l'apôtre Jean dans le Lavement des pieds est admissible tandis qu'il ne semble pas que son idée sur l'influence cathare soit exacte. Pourquoi Jean serait-il introduit dans cette composition sous l'influence cathare, quand il est le personnage le plus souvent mentionné dans le Nouveau Testament à propos de la Cène et de la Passion? Parmi ses douze disciples le Christ a choisi Jean comme étant le meilleur, il est l'un des trois disciples qui lui sont les plus proches, qui avec Pierre et Jacques ont été les témoins des plus importants événements de sa vie. Il était inséparable du Christ, son »second disciple« et »le disciple que le Christ aimait«. C'est lui qui pendant la Cène a posé sa tête sur l'épaule de Jésus et lui a demandé qui le trahirait. Jean est seul à accompagner Jésus devant la cour de Caïphe, et seul il a assisté à toute la Passion du Christ. C'est la raison pour laquelle le Christ en croix l'a désigné à la Vierge comme étant désormais son fils. Jean est le premier qui soit entré dans la tombe du Christ et le premier qui ait crû à sa résurrection.

L'artiste et le donateur du portail de Trogir, l'évêque Tréguan, pouvaient apprendre bien plus de choses (et les avaient apprises) sur Jean des évangiles, des hagiographies et de la liturgie que de l'écrit des cathares intitulé: Interrogatio Johannis, et cela pouvait être la raison pour laquelle ils ont introduit Jean (à la place de Pierre) sur le relief de Trogir où le Christ lui lave et baise le pied. Jésus avait la plus grande affection et la plus grande estime pour Jean, c'est l'expression de cet amour qui est représentée sur le relief de Trogir, du fait qu'il lui baise le pied droit, signe suprême d'amour, d'humilité et de modestie. Le relief représente »le disciple que le Christ aimait« — Jean, le seul des évangélistes qui ait mentionné le lavement des pieds des apôtres par le Christ.

Le culte de l'apôtre Jean était certainement puissant à Trogir, il était surtout cultivé et propagé par l'évêque Jean Ursini (mentionné vers 1062 et 1064) dont il était le patron, et la relique du Saint était conservée dans la cathédrale de Trogir.

Tant qu'on n'aura pas trouvé de source écrite authentique ayant servi de sujet au relief du Lavement des pieds de Trogir, cette interprétation pourra peut-être contribuer à sa meilleure compréhension. Il est certain que la composition du Lavement des pieds n'a pas été exécutée sous l'influence de la doctrine cathare et qu'elle ne se rattache pas non plus au baptême des apôtres.

III L'ANNONCIATION DE SPLIT

Une plaque de marbre avec une représentation de l'Annonciation orne le premier étage du pylône sud du campanile de la cathédrale de Split. Un autel du Nouveau Testament avec la sainte table (sur laquelle se trouvent deux chandeliers à cierges allumés et le calice) est placé dans la partie centrale entre l'archange Gabriel et la Vierge. Le texte de l'Evangile de Luc (I, 28—30) est gravé autour du relief. L'Annonciation de Split est datée du XIII[e] siècle.

D'après J. Maksimović sur le relief de Split sont représentés les symboles de la Vierge: l'autel et le baldaquin, la coupe en or et le trône. La composition n'est point l'illustration des événements mais celle des symboles.

L'auteur présente deux possibilités ou suppositions dans le but d'expliquer le relief de l'Annonciation: 1. L'autel est représenté d'après le texte de l'Epître aux Hébreux (10, 4—10); 2. L'autel est représenté en tant que symbole de la Vierge. Le texte de l'Epître aux Hébreux 10, 4—10 est lit dans l'église catholique lors de la Fête de l'Annonciation. Les liens étroits qui rattachent la composition de l'Annonciation et l'Eucharistie, qui est offerte à l'autel, sont mis en évidence sur le relief. D'après l'apôtre Paul »c'est pourquoi en entrant dans le monde, le Christ dit« (Epître aux Hébreux 10,6). Il est, donc, venu au monde à travers l'incarnation qui eut lieu lors de l'Annonciation. Dans un sens déterminé, déjà l'incarnation et toute la vie du Christ ensuite — dirigée vers Pâques — ont un caractère sacrificatoire. Le crops que la Vierge porta et qu'elle infanta par la suite, est présent dans l'eucharistie.

Les mots: »Voici je viens — dans le reuleau du Livre il est écrit de moi — pour faire, ô Dieu, ta volonté« (Epître aux Hébreux 10, 7—10), parlent d'obéissance. Ayant pris corps par l'intermédiaire de l'incarnation le Christ s'est soumis à la volonté de Dieu et fut obéissant jusqu'à sa mort, son crucifiement (Epître aux Philippiens 2,9), devenant pour tous ceux qui obéissent cause de salut éternel (Epître aux Hébreux 5,9). Son sacrifice était, au fond, la réalisation définitive du message que lui avait confié son Père. Dans l'Epître aux Hébreux 10, 5—7, l'apôtre Paul cite les mots du psaume 39 (40), 7—9, qui se sont réalisés dans la vie du Christ, dans son incarnation et son obéissance à son Père.

Dans l'Epître aux Hébreux 10, 4—10 on parle des sacrifices des animaux (Ancien Testament) et leur impossibilité d'enlever les péchés. Le sacrifice du Christ est opposé aux sacrifices d'animaux de l'Ancien Testament (Epître aux Hébreux 10, 1—18), tandis que son sang a remplacé la sang impuissant des sacrifices vétérotestamentaires (Epître aux Hébreux 9, 12—15; 18—26; 10, 10). Le Nouveau Testament est institué et scellé par le sang comme le fut le premier sur le mont Sinaï (Epître aux Hébreux 9,20; 2 Moïse 24, 8), non plus par le sang des animaux mais par le propre sang du Christ qui se répandit pour le rachat des hommes (Epître aux Hébreux 9, 11—16). L'Ancien Testament est imparfait, donc aboli, tandis que le Nouveau est parfait, car le Christ, grand Prêtre, rend possible pour toujours aux hommes une voie d'accès au sanctuaire, à Dieu (Epître aux Hebreux 10, 10—22). Et les mots que le Christ prononça lors de l'institution de l'eucharistie sur le pain et le calice (Matthieu, 26, 27; Luc 22, 20; I[ère] Epître aux Corinthiens 11,25) sont aussi étroitement rattachés à l'idée de voeu (alliance). Ils veulent dire que le sang (c'est-à-dire la mort) du Christ a institué un nouveau voeu, c'est pourquoi le vin dans le calice lors de la Cène désigne un nouveau voeu.

Les mots »Il enlève la première chose pour établir la seconde« (Epître aux Hébreux 10,9) signifient: à l'opposé de nombreux sacrifices d'animaux (Ancien Testament) se trouve l'unique sacrifice du Christ qu'il a fait une fois pour toutes (Epître aux Hébreux 7,27; 9,24—28; 10,10,12,14). »Et c'est en vertu de cette volonté que nous sommes sanctifiés par l'offrande du corps de Jésus-Christ, une fois pour toutes« (Epître aux Hébreux 10,10). Il n'ést pas nécessaire que le sacrifice du Christ se répète (Epître aux Hébreux 9,25—26, 28). Par son offrande le genre humain a obtenu l'absolution et la délivrance (Epître aux Hébreux 10, 12, 17—18) et l'union avec Dieu (Epître aux Hébreux 10, 1, 14). Car, là où les péchés sont remis il n'y a plus d'offande pour eux (Epître aux Hébreux 10,18), or par une offrande unique il (le Christ) a rendu parfaits pour toujours ceux qui sont sanctifiés (Epître aux Hébreux 10, 14).

La table d'autel est le symbole du corps du Christ, du lieu du sacrifice, de la croix et du Calvaire. Le calice est l'image de la coupe avec laquelle se servit le Christ lors de la Cène, or quand il donna son sang. Les cierges allumés signifient le Christ lui-même. Le saint Sacrement, l'eucharistie, s'accomplit dans le sanctuaire, c'est une offrande à Dieu, et dans son essence est le même sacrifice que le sacrifice du Christ sur la croix.

Si l'interprétation proposée du relief de Split est exacte on peut résoudre de la même manière deux autres semblables représentations de l'Annonciation: celle qui se trouve sur la façade Sud de la cathédrale de Florence et l'oeuvre du sculpteur florentin Arnoldo di Cambio, qui est aujourd'hui à Londres. Au centre de ces deux représentations se trouve un ciborium avec la colombe, c'est-à-dire le Saint Esprit, tandis que la sainte table y est détruite. La même source a probablement servit d'inspiration aux deux représentations comme au relief de Split, l'Epître aux Hébreux 10,4—10.

L'auteur estime que la seconde hypothèse est moins probable, donc, celle suggérant que l'autel représenté sur le relief de Split est une illustration des symboles de la Vierge: l'autel, le trône, le calice d'or, le tabernacle. Si l'artiste avait voulut représenter les symboles de la Vierge il aurait sculpté le tabernacle et ses objets dans leur forme originale comme on les représente dans l'art médiéval.

Две представе чуда арханђела Михаила у манастиру Светих арханђела у Прилепу

Силас Кукјарис

Прва од две представе о којима ће бити речи налази се на западном зиду Светих Арханђела у Прилепу и то у трећој зони, изнад Скидања с крста, северно од прозора. Прилично је оштећена и непримећена од истраживача, који су се до сада бавили овим спомеником.[1] На горњем делу представе сачувано је неколико слова натписа која нам помажу да утврдимо о којој је представи реч. — Ту се чита: Гедеω(н).[2] На десној страни стоји анђео смерно погнут на леву страну. Он десном руком држи копље чији врх додирује неки предмет црвене боје, који је због оштећености тешко распознати. Предмет се налази на тканини ружичасте боје. Левом руком држи ружичасти огртач испод којег се види, на грудима и на доњем делу ногу, отворено зелена хаљина. Десно крило анђела окренуто је уназад а лево надоле. Пред анђелом је Гедеон у тамноплавом огртачу и љубичастој хаљини. Левом руком придржава хаљину; шака му је отворена и усмерена према анђелу. Десна рука је уништена у висини груди. Глава је потпуно уништена; сачуван је само део нимба. Што се тиче узраста у коме је представљен Гедеон — извори се не слажу увек. Он сам говори о себи у Старом Завету: „Ја сам најмањи у дому оца мојега" (Суд. 6,15). Међутим у рукопису беседа Григорија Назијанског из времена Василија II (око 880—883. године) представљен је са црном брадом и косом (Paris. gr. 510, fol. 347).[3] Тако је представљен и на јужној страни западног зида у храму Сант Анђело in Formis, где је насликан два пута,[4] као и у Ватопедском октатеуху (кодекс 602, стари бр. 515).[5] За разлику од тога Ерминија Дионисија из Фурне описује га као старца, ћелавог, са округлом брадом.[6] На фрескама манастира Хиландара из 1319. године, Грачанице, из времена пре 1321. године, и Дечана (у проскомидији и на лози Јесејевој),[7] на којима је насликано чудо са Гедеоновим руном, представљен је као старац, али не ћелав.[8] Тако је и у Сућевици у Румунији из XVI века.[9] У нашој представи то се не може утврдити јер је глава уништена.

Пред Гедеоном стоји котарица са жртвеним месом и хлебовима, а на средини фреске се назире каменит предео (сл. 1). Све те појединости наводе на закључак, и поред нечиткости натписа, да је овде у питању, с једне стране, јављање анђела, а с друге стране, Гедеонова жртва пред тим анђелом (Суд. 6, 11—23). С обзиром на све постојеће детаље овде не може бити речи ни о једном другом јављању анђела.[10] Дамаскин Студит (XVI век)[11] и Дионисије из Фурне[12] поистовећују овог анђела са арханђелом Михаилом.



Сл. 1. Прилеп, Св. Арханђели, Жртва Гедеонова

Тема Гедеоновог жртвовања пред анђелом изгледа да се почела јављати у хришћанској уметности прилично касно. Вероватно је разлог томе била бојазан да неупућени не схвате Гедеонову жртву као служење анђелу, које осуђују апостол Павле (уп. Кол. 2, 18) и 35. канон Лаодикијског помесног сабора (360. године). Најстарији приказ Гедеонове жртве, колико нам је познато, налази се у цркви Сант Анђело in Formis у Италији (1079-87) (сл. 2), испод представе изгнања Адама и Еве из раја и жртве Каина и Авеља. Ова фреска је веома блиска прилепској: има исти распоред фигура, које су у сличним покретима и оделима, иста је и припремљена жртва, само што на италијанској представи недостаје котарица.[13] Од представа из илустрованих рукописа нај-

---

[1] П. Миљковић—Пепек, *Укажувања за еден циклус од сцени посветени на св. Арханѓел во црквата „св. Арханѓел" во Варош, Прилепско*, Гласник на Институтот за национална историја 2 (Скопље 1958), 239—245; Д. Чорнаков, *Конзерваторско—истраживачки радови на архитектури и живопису цркве св. Арханђела код Прилепа*, Зборник заштите споменика културе XVIII, (Београд 1967), 94—97; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, 16. Ни Јанко Радовановић не помиње ову представу, иако се дотиче питања Гедеонове жртве у свом чланку *Руно Гедеоново у српском средњевековном сликарству*, Зограф 5 (Београд 1974), 38—42 нап. 7.

[2] Слово ω показује извесну специфичност али га није тешко идентификовати на основу ω из натписа у речима Ρωμανος Θεοδωρος и др.

[3] S. Der Nersessian, *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris. Gr. 510. A Study of the Connections between Text and Images*, Dumbarton Oaks Papers 16 (Washington 1962), 197—228, сл. 14.

[4] O. Demus, *Romanesque mural Painting*, London 1970, t. 23, стр. 295.

[5] P. Huber, *Image et Message, Miniatures byzantines de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Zürich 1975, сл. 132.

[6] Издање „*Spanos*", Атина (преиздато петровградско издање из 1909. године) страна 69.

[7] Ј. Радовановић, *нав. дело*, 38—42.

[8] Чудо Гедеоново са руном насликано је и у припрати Леснова али је, на жалост, Гедеонов лик уништен.

[9] D. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVIe siècle, Architecture et peinture*, Album, Paris 1930, VI, pl. LXIII.

[10] Ово не може бити Манојева жртва пред анђелом (Суд. 13, 2—23), јер недостаје Манојева жена, а анђео не додирује штапом Манојеву жртву.

[11] „Θησαυρός" Δαμασκηνοῦ τοῦ ὑποδιακόνου καὶ Στουδίτου τοῦ Θεσσαλονικέως. Λόγος ΙΗ' εἰς τοὺς Ταξιάρχας Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ. Μ. Σαλίβερος, Ἀθῆναι, 248.

[12] Издање „Спанос", Атина (поново издано петровградско издање, 1909) 59 и 175.

[13] O. Demus, *Romanesque mural Painting*, t. 23.



Сл. 2. Санти Анђело in Formis, Жртва Гедеонова

И, на крају, представу Гедеонове жртве и чуда са руном, као и Гедеоновог разговора са анђелом, налазимо на тимпанону спољњег нартекса манастира Сућевице у Румунији. На левој страни фреске анђео удара штапом по жртвеним јелима; с неба, у виду два круга, силази огањ који их спаљује, а десно стоји Гедеон, ћелави старац, с десном руком уздигнутом изнад главе.[15]

Што се тиче Гедеонове представе на суздаљским златним вратима (1230—1233) она се не може поистоветити са Гедеоновом жртвом пред анђелом; пре је у питању спој јављања анђела Гедеону (Суд. 6, 11—12) и чуда са руном (Суд. 6, 35—40).[16] Исти спој среће се и у тексту Пантелеона, ђакона и хартофилакса Велике цркве.[17] Сасуд на суздаљским вратима личи на посуду која се слика у чуду са Гедеоновим руном.[18]

На крају да додамо и следеће: представа Гедеонове жртве у Светим арханђелима у Прилепу, настала у периоду између 1270. и 1280. године,[19] иако доста оштећена, ипак је део целине која се, по речима В. Ђурића, заиста „уздиже до лепоте сопоћанских остварења из истог времена."[20]

Друга сцена из циклуса чуда арханђела Михаила налази се у западном углу јужног зида, у трећој зони. И она је доста оштећена. На њој су, с десне стране, сачувани два лава и део пећине; поред тога разазнају се делови крста, обуће, плаве хаљине и црвеног огртача. Сачувани одломци указују да је овде у питању представа Данила у лављој пећини (Данило, 6, 16—28) (сл. 4). Истина, обично се и при сликању мучеништва

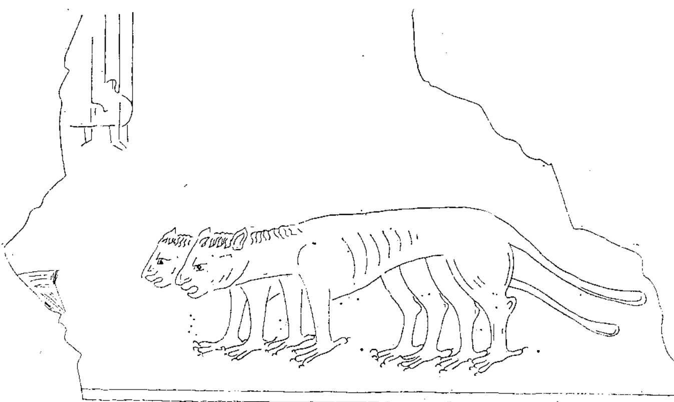
ближа је прилепској фресци, што се тиче покрета, распореда фигура и облика одеће, сцена Гедеонове жртве у Октатеуху (Vatic. gr. 747, fol. 241ᵛ) из XI века.

Сцена Гедеонова жртва налази се и у рукопису Октатеуха Vatic. gr. 746, fol. 478ʳ који потиче такође из XI века. Анђео који стоји с десне стране удара штапом у стену из које избија огањ и спаљује принету жртву. Жртва је у сасуду постављеном на троножцу поред кога се примећује велика котарица. Наспрам анђела стоји Гедеон са дугачком брадом и косом. Његов покрет показује дивљење чуду. Ова минијатура, у ствари, верно преноси библијски текст.

Иста представа је дословно поновљена и у Октатеуху манастира Ватопеда (cod. 602, fol. 405) са краја XIII века.[14] Она се понавља у спаљеном Октатеуху из Смирне (fol. 244ᵛ), који претпоставља се потиче из XII века[14a] (сл. 3).



Сл. 3. Октатеух из Смирне, Жртва Гедеонова



Сл. 4. Прилеп, Св. Арханђели, Данило у лављој пећини

Игњатија Богоносца, као и свете Текле, приказују два лава који их растржу.[21] Један лав се слика и у житију Герасима Јорданског.[22] Међутим, положај, распоред лавова, појединости, као и само место фреске, сведоче да овде може бити реч само о пророку Данилу. Први лав заклања већим делом другога, који се налази иза њега, а насликан је светлозеленом бојом. Ово сликање неприродном бојом није редак случај за средњовековну

---

[14] P. Huber, *нав. дело*, сл. 132.

[14a] D. C. Hesseling, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne*, Vatican 1909, сл. 321.

[15] D. Henry, *нав. дело*, VI, сл. LXIII; D. Ştefănescu, *L'illustration de liturgies dans l'art du Byzance*, Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales, III (Bruxelles 1935) 459.

[16] А. Н. Овчинников, *Суздальские златые врата*, Москва 1978, фот. на 114 стр. Писац сматра да је у питању представа према Суд. 6, 11—12.

[17] Приповедање чуда Арханђела Михаила, ср. библиотека ман. Дохијара, cod. 2743, fol. 43ʳ.

[18] Ј. Радовановић, *нав. дело*, 38—42.

[19] Б. Бабић, *Три грчка фреско-натписа на зидовима цркава средњов. Прилепа*, Зборник за ликовне уметности 5 (Нови Сад 1969) 27.

[20] В. Ј. Ђурић, *нав. дело*, 16.

[21] П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, сл. 44, 61, 238, 239, сх. 17, стр. 286.

[22] М. Алпатов, *Древнерусская иконопись*, Москва 1978, 193.

уметност, којој није циљ опонашање природе или природних боја код животиња.[23]

Број лавова није одређен у књизи пророка Данила (Дан. 6,16—28),[24] али се у причи о Вили и Дракону, девтероканонском додатку Даниловој књизи, говори о седам лавова и о анђелу који преноси Авакума како би донео храну Данилу у пећини. Иначе, у иконографским представама ове сцене број лавова је различит. Сцена са два лава, с десне и леве Данилове стране, постоји на саркофагу Јунија Басуса из 359. године и неким другима из Латерана, на саркофазима из Сан Ђовани in Valle у Верони[25] и из Saint-Guilhem-le-Désert-a (5—6. в.),[26] на фрескама у извесним катакомбама,[27] у Перуштици у Бугарској,[28] у црквици пророка Данила у Кападокији,[29] на минијатурама у рукописном кодексу манастира Пантократора на Светој Гори (cod. 61, fol. 182)[30] и, најзад, на живопису у светом Николи Орфаносу у Солуну.[31] Ова два лава симболишу двојицу разбојника који су с Христом распети.[32] Данило се слика и с четири лава, два с десне а два с леве стране, па је највероватније да је и представа о којој је реч била једна од таквих. Такво приказивање Данила сусрећемо на икони у Историјско-археолошком музеју у Новгороду из XVI века,[33] на дверима Спасо-Андрониковог манастира у Москви из XVII века,[34] на бронзаним вратима цркве арханђела Михаила на Монте Гаргану из 1076. године,[35] на мозаику у Светом Луки фокидском са краја X или почетка XI века.[36]

Данилова икона у београдском Народном музеју има по три лава са сваке стране.[37] На једној јединој икони из XIX века, из збирке Уварова, насликано је седам лавова различитих боја, сагласно тексту приче о Вили и Дракону[38] И, на крају, у Ерминији Дионисија из Фурне препоручује се сликање седам лавова.[39]

Данило је на фресци у Прилепу био највероватније насликан с уобичајеним персијским плаштом, о коме се говори у Старом завету,[40] а који се приказује већ у старохришћанској уметности. Композиција слике пророка Данила и њен однос са осталим фрескама из циклуса Јављања и чуда арханђела Михаила у прилепској цркви указују на то да је Данило, вероватно, имао испружене руке и да није држао књигу у руци као што је то случај на икони у београдском Народном музеју. Иначе, подигнуте руке пророка Данила биле су још у старохришћанској уметности симбол крста и отуда означавале победу. Од тренутка молитвеног подизања руку, које с телом представљају знак крста, лавови нису смели да се дотакну пророка, јер „Бог мој посла анђела свега и затвори уста лавовима" (Дан. 6, 21). То говори и црквена химнографија која је од вајкада вршила велики утицај на црквено сликарство. Тако химнограф каже: „Испруживши крстовидно руке велики пророк, бачен некад у лавовску пећину, би сачуван неоштећен од њихове прождрљивости, благосиљајући вавек Бога свих"; а на другом месту: „Испруживши руке Данило затвори лавље чељусти у пећини".[41]

Композиција ове представе, али и чињеница да се налази на јужној страни свода уз западни зид (вероватно је била пресечена приликом постављања дрвеног крова 1858. за време митрополита Германа, јер је, по сведочанству архимандрита Антонина, првобитни био иструлио),[42] указују да се тиме стварао простор за представу на којој је било приказано како анђео преноси Авакума из Јерусалима у Вавилон или како анђео спасава Данила (Дан. 22).[43] Са преношењем Авакума се сусрећемо у ранохришћанској уметности на једном мозаику у Јерихону (3. век), на латеранским саркофазима, у Бреши, на пиксиди из Британског музеја (6. или 7. век),[44] на минијатури Козме Индикоплова из друге половине IX века, у једном париском рукопису (Par. grec. 510, fol. 435v),[45] на једном мермерном фрагменту из Антиохије,[46] на фрескама у Дечанима, у Св. Димитрију у Пећкој патријаршији (ту су Данило и лавови оштећени), на минијатури у Минхенском псалтиру, на живопису у Св. Петру и Павлу у Трнову из XVI века[47], на дверима из Новгородског музеја (бр. 2815), на икони из Букурештанског музеја и икони која се помиње у каталогу изложбе старог руског иконописа Историјског музеја у Москви (бр. 187),[48] на бронзаним вратима цркве арханђела Михаила на Монте Гаргану, на вратима цркве Рођења Богородичиног у Суздаљу (1230—1233)[49] и на дверима храма у селу Семерновском са почетка XVII века (Москва).[50]

После идентификовања двеју сцена јављања арханђела Михаила у Светим Арханђелима у Прилепу у циклусу је сада разрешено пет представа: Света Тројица, Исус Навин пред анђелом, Чудо у Хони, Гедео-

---

[23] Коњ на коме јаше св. Ђорђе у припрати Дечана и у наосу Старог Нагоричина представљен је с окерним круговима. Исто тако у дечанској припрати у сцени Свети Ђорђе оживљава Гликеријева вола, во има боју која нагиње ружичастој. Исто тако у страдању свете Текле у Грачаници боја лава је неприродна. Такође, кад се слика више лавова, да би се могли разликовати, сликају се разним бојама па и неприродним. К. Онаш, *Руске иконе*, Београд, сл. 41, 42, 43, 118; М. В. Алпатов, *нав. дело*, сл. 114, 116, 120, 143, 144, 148, 161.

[24] М. Татић-Ђурић не упућује на овај детаљ из приче о Вили и Дракону, вероватно из разлога што се користи српским преводом Данилове књиге у коме овај одломак недостаје. Уп. њен чланак, *Данил међу лавовима — један пример новгородске сликарске школе XV века*, Зборник радова Народног музеја, год. II (Београд 1959) сл. 157.

[25] A. Grabar, *Le premier art chrétien*, Paris 1966, стр. 133, сл. 135, стр. 246, сл. 273, стр. 255, сл. 282.

[26] Исти, *L'âge d'or de Justinien*, Paris 1966, стр. 259, сл. 297, 295.

[27] Исти, *Le premier art chrétien*, 217, сл. 239.

[28] Исти, *La peinture religieuse en Bulgarie* /texte/, Paris 1928, 25.

[29] G. de Jérphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925, I, стр. 171, pl. 394.

[30] S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen-âge*, Paris 1966, 35, сл. 27.

[31] A. Ξυγγόπουλος, Οἱ τοιχογαφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσ/νίκης, Ἀθῆναι 1964, сл. 131.

[32] J. Радовановић, *Иконографија фресака протезиса цркве св. Апостола у Пећи*, Зборник за ликовне уметности 4 (Нови Сад 1968) 42.

[33] М. В. Алпатов, *нав. дело*, фот. 86.

[34] Г. К. Вагнер, А. С. Куклес, К. Г. Тихомиров, *Спасо-Андроников монастыръ, Музей — заповедник имени Андрея Рублева*, Москва 1972, 102, фот. 24.

[35] M. E. Frazer, *Church Doors and the Gates of Paradise, Byzantine Bronze Doors in Italy*, Dumbarton Oaks Papers (Washington 1973) fig. 23.

[36] M. Chatzidakis, *Monuments en Attique et Béotie*, Athènes 1956.

[37] М. Татић—Ђурић, *нав. дело*, сл. 1.

[38] *Исто*, 158.

[39] Издање „*Спанос*", 70.

[40] Дан. 5,22—28; Јестир. 8,15; 1 Мак. 10,20.21, 58; Пост. 41, 41; 1 Јездр. 3,6.

[41] Пети канон осме песме друге недеље поста; осма песма канона у среду Преполовљења.

[42] J. Хаџи-Васиљевић, *Прилеп и његова околина*, Београд 1909, 69, 71. Д. Чорнаков, *нав. дело*, 94—97.

[43] J. Радовановић каже да се „ова композиција, доста ретка у византијском и словенском живопису, сусреће у Пећи, Сопоћанима, око 1345. године, и у Кучевишту". Уп. *нав. дело*, 41 и даље.

[44] J. Д. Ştefănescu, *нав. дело*, 480.

[45] H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grec de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris 1929, pl. LXII.

[46] A. Grabar, *L'âge d'or de Justinien*, 236, fig. 266.

[47] В. Петковић—Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, Београд 1941, t. CCLXVII; J. Радовановић, *Иконографија фресака протезиса цркве св. Апостола у Пећи*, сл. 2, стр. 42, 55.

[48] М. Татић-Ђурић, *Данил међу лавовима*, 157.

[49] А. Н. Овчинников, *нав. дело*, сл. 102.

[50] Г. К. Вагнер, А. С. Куклес, К. Г. Тихомиров, *нав. дело*, 102, сл. 24.

нова жртва и Данило у лављој пећини. Да ли је поред њих била још која сцена тешко је утврдити због архитектонских промена које је храм с временом претрпео. Главни разлог због кога је Јован, ,,велики хартуларије Запада", ктитор а доцније и монах у овом манастиру, који је несумњиво главни творац иконографског програма у храму, посветио један део фресака чудима и јављањима Арханђела, био је тај што је храм био посвећен арханђелу Михаилу.[51] Разлог за сликање Исуса Навина пред анђелом био је — по П. Миљковићу-Пепеку — у томе што је краљ Марко желео да упореди себе са Исусом Навином, као и да буде под заштитом арханђела као што су то били византијски цареви и српски краљеви Милутин, Стефан Дечански, Душан.[52] И заиста свих пет представа говоре о заштити анђела, спасењу Данила од опасности, као и Исуса Навина, Гедеона, монаха Агрипе и Аврама. С обзиром да се фреске датују око 1270—1280. године, није невероватно и то да је ктитор Јован, некадашњи хартуларије и потоњи монах, хтео да избором ових сцена изрази своју благодарност што је Михаило VIII Палеолог био под заштитом арханђела Михаила за време битке у Пелагонији (1259. године). Сматра се да је она омогућила Михаилов успон на трон византијских царева.[53] Цар Михаило је веровао да му је заштитник арханђел Михаило. Пред црквом светих Апостола у Цариграду некада се дизао бронзани кип арханђела Михаила на стубу, док је у подножју била статуа самога цара Михаила, који је држао у руци макету Цариграда и приносио је арханђелу.[54]

Да ли је култ арханђела Михаила, особито негован у време Михаила VIII Палеолога, имао стварног одјека у Светим арханђелима у Прилепу тешко је поуздано утврдити. Једно је извесно: анђели су одувек представљали духовно надахнуће у монашким круговима, с обзиром да се монашки живот сматрао ,,ангелоподобним живљењем", јер треба да се води ,,по угледу на анђела",[55] а монаштво да буде ,,позив који анђела одсликава".[56] Ктитор Јован, који је постао монах, дубоко је веровао, као и многи монаси, да у тренутку полагања монашког завета и облачења у ,,анђеоски образ" — ,,невидљиво присутни анђели записују њихово исповедање".[57] Уз то они су се њима молили да их — као што су спасли од опасности и укрепили Аврама, Исуса Навина, Данила, Гедеона, Архипу, — ,,избаве од опасности, као челници Вишњих сила".[58]

То повезивање старозаветних библијских сцена и збивања са савременим животом није било никаква новина. Византијски цареви, а по угледу на њих и владари осталих православних народа, сматрајући себе вођама ,,новог Израиља", трудили су се да то своје вођство докажу и потврде својом сличношћу са вођама ,,старог Израиља", тј. библијског јеврејског народа. Тако схваћен овај циклус Чуда и јављања арханђела Михаила у Светим арханђелима у Прилепу добија лични, односно историјски карактер; преко алегоријског саопштавало се и конкретно поистовећивање библијских збивања и личности са историјским збивањима и људима. У том погледу, овај циклус се разликује од циклуса Чуда и јављања у Леснову који је мање историјски условљен а више је под утицајем синаксара арханђела и теолошког созерцавања о арханђелу као заштитнику целог света, како оног Старог завета, тако и света уопште у његовим разним видовима и на разним местима.

[51] Тај обичај сликања сцена из живота свеца коме је храм посвећен скоро је постао правило. Тако на пр. у Жичи у капели посвећеној првомученику Стефану насликане су сцене из његовог живота (П, Мијовић, *Жича*, Београд 1969). Исто тако, у ђаконикону манастира Мораче, посвећеном пророку Илији, као и на другим местима. Уп. В. Ђурић, *нав. дело*, 37, 41.

[52] П. Миљковић-Пепек, *нав. дело*, 244.

[53] K. Γιαννακόπουλος, Ο Αὐτοκράτωρ Μιχαὴλ VIII Παλαιολόγος καὶ ἡ Δύσις. Ἀθῆναι 1969, 68.

[54] *Исто*, 103.

[55] Уп. Иперехије монах, ,,κατὰ μίμησιν ἀγγέλον γενέσθω": Migne *P. G.*, 76, 1476 c.

[56] Серапион Тмуитски, Писмо монасима ,,ἐπάγγελμα ἀγγέλους ἐξεικονιζόμενον": Migne, *PG.*, 40, 925.

[57] Уп. Чин монашења.

[58] Уп. Тропар арханђелима.

Deux scènes des miracles de l'archange Michel au monastère des Saints Archanges à Prilep

Silas Kukiaris

La première de ces scènes, qui n'avaient pas été remarquées jusqu'à présent, se trouve dans la troisième zone du mur occidental, au-dessus de la Descente de la Croix, au nord de la fenêtre, dans l'église des Saints-Apôtres de Prilep (1270—1280). Une partie de son inscription (Гедеѡ(н)) est conservée. A droite est un ange qui tient une lance dans sa main droite et de sa main gauche retient son manteau. Devant l'ange se trouve Gédéon qui, de sa main droite, retient son vêtement tandis que la main gauche et la tête sont détruites. Par suite de la destruction de cette tête l'on ne peut pas savoir comment Gédéon avait été représenté, vu qu'on le représentait avec une barbe et des cheveux noirs (Paris. gr. 510, fol. 347), sur le côté sud du mur occidental de Sant' Angelo in Formis et dans l'Octateuque de Vatopedi (cod. 602, ancienne cote 515). Dans son Manuel, Dionisios de Furna, le décrit comme un vieillard chauve à barbe ronde, et sur les fresques des monastères Chilandar (1319), Gračanica (1321), Dečani (dans la proscomidie et sur l'arbre de Jessée) et à Sučevica en Roumanie (XVI^{e} s.) on le représente comme un vieillard, mais avec des cheveux.

Sur la fresque de l'église des Saints-Archanges un panier avec la viande et les pains destinés au sacrifice se trouvent devant Gédéon (fig. 1). Il semble que cette scène représente l'Apparition de l'Ange et le Sacrifice de Gédéon devant l'ange (Juges, 6,11—23). Damascène le Studite et Dionisios de Furna identifient cet ange à saint Michel.

La plus vieille représentation du sacrifice de Gédéon se trouve à Sant'Angelo in Formis (1079—1087) sous les scènes d'Adam et Eve chassés du Paradis, et du Sacrifice de Caïn et d'Abel (fig. 2) La disposition des figures est pareille à celle de la fresque de Prilep, mais le panier est omis. Parmi les miniatures illustrant les manuscrits enluminés, la plus proche de la scène de Prilep représentant le Sacrifice de Gédéon est celle qui orne l'Octateuque (Vat. gr. 747, fol. 241^{v}) datant du XI siècle. La meme scène se trouve dans les Octateuques (Vat^{e} gr. 746, fol. 478^{r}) du XI^{e} siècle, celui de Vatopedi (cod. 602, fol. 405) de la fin du XIII^{e} siècle et dans l'Octateuque de Smyrne brûlé. (fol. 244^{v}) datant probablement du XII^{e} siècle (fig. 3). La représentation du Sacrifice de Gédéon et du miracle avec la toison, de même que son entretien avec l'Ange, se trouvent sur le tympan de l'exonarthex du monastère Sučevica, en Roumanie. Quant à la représentation de Gédéon sur la Porte Dorée de Suzdalj (1230—1233), il semble que ce soit une symbiose de l'Apparition de l'Ange à Gédéon (Juges, 6. 11—12) et du Miracle avec la toison (Juges 6, 35—40) qui se retrouve dans le texte du diacre et hartophilax de la Grande Eglise, Pantéléon.

La seconde scène des miracles de l'archange Michel se trouve dans la troisième zone de l'angle occidental du mur sud. Sur la fresque endommagée on voit, du côté droit, deux lions et une partie de la grotte et du côté gauche des parties de la croix, des sandales, d'un vêtement bleu et d'un manteau rouge,

Selon toute apparence la fresque représentait Daniel dans la fosse aux lions (Dan. 6, 16—28) (fig. 4). Le nombre des lions, n'était pas défini dans le livre du prophète Daniel (Dan. 6, 16—28) mais on parle dans la fable de la fée et du dragon, dans l'annexe deuterocanonique au livre de Daniel, de sept lions et d'un ange qui transportait Habacuc pour qu'il puisse apporter à Daniel dans la grotte sa nourriture. Des scènes avec deux lions sont représentées sur des sarcophages du Latéran, de San Giovanni in Vale à Vérone, et de Saint-Guilhem-le-Désert, sur les fresques des catacombes, à Peruštica, en Bulgarie, dans la chapelle du prophète Daniel en Cappadoce, sur les miniatures du codex du monastère du Pantocrator au Mont Athos (cod. 61, fol. 182) et sur la fresque de St-Nicolas Orphanos à Thessalonique. Ces deux lions symbolisent les deux brigands qui ont été crucifiés avec le Christ. On représente aussi Daniel avec quatre lions, deux à droite et deux à gauche, et il est fort probable qu'à Prilep il ait été aussi représenté ainsi. Cette représentation de Daniel se retrouve sur l'icône du XVI[e] siècle du Musée Historique et Archéologique de Novgorod, sur la Porte Royale du monastère du Sauver d'Andronic de Moscou, datant du XVII[e] siècle, sur une mosaïque de St-Luc en Focide de la fin du X[e] ou du début du XI[e] siècle. Sur l'icône du Musée National de Belgrade il est peint avec trois lions de chaque côté; sur l'icône du XIX[e] siècle de la collection Uvarov il y a sept lions de couleur différente, et le Manuel de Dionisios de Furna recommande de peindre sept lions.

Sur la fresque de Prilep Daniel avait été, très probablements, représenté avec l'habituel manteau persan et les bras tendus. A partir du moment où Daniel avait étendu les bras en croix, les lions n'osèrent plus toucher le prophète, car: »Dieu envoya son ange qui ferma la bouche aux lions« (Dan. 6, 21). Dans l'hymnographie rituelle on décrit cette scène comme suit: »Etendant ses bras en forme de croix, le grand prophète qui avait été jeté dans la fosse aux lions resta à l'abri de leur voracité et demeura intact bénissant Dieu universel en toute éternité,« et aussi: »Etendant les bras, Daniel ferma la gueule des lions dans la fosse«.

La composition de cette scène et son emplacement — partie sud de la voûte près du mur occidental — montrent qu'un espace était destiné à la représentation de l'ange transportant Habacuc de Jérusalem à Babylone.

Après que ces deux scènes de l'apparition de saint Michel aient été identifiées, cinq scènes du cycle ont été interprêtées, ce sont: La Trinité, Josué devant l'ange, le miracle à Chonai, le sacrifice de Gédéon et Daniel dans la fosse aux lions. Etant donné que l'église était consacrée à saint Michel, il est compréhensible qu'on y représente un cycle des Miracles et Apparitions de l'Archange. Le culte de l'archange Michel était d'ailleurs particulièrement en faveur du temps de Michel VIII Paléologue. Le fondateur de l'église des Saints-Archanges à Prilep, Jean, »grand hartulaire de l'ouest«, qui plus tard devient moine du même monastère, était persuadé, comme aussi les autres moines qu'au moment où il prononce son serment et qu'il endosse le froc (la forme d'un ange) — »des anges invisibles présents inscrivent sa confession«. Les moines priaient les anges de les »sauver du péril, agissant comme commandants des forces suprêmes«. Cette confusion entre les scènes de l'Ancien Testament et les événements contemporains était habituelle. Les empereurs de Byzance et les autres souverains orthodoxes se considéraient les chefs du »nouvel Izraël« et s'efforçaient à confirmer leur ressemblance avec les chefs de »l'antique Izraël« — du peuple hébreux de la Bible.

Михаило Проелевсис, солунски сликар раног XIV века

Гордана Бабић

Током последњих тридесетак година све чешће се откривају подаци о солунским сликарима раног XIV века и све јасније уочавају положај и углед уметника у друштву тога времена. Некад о сликарима говоре њихова потписана дела, а некад само имовинско-правна акта или неки други писани помени, који су случајем доживели наше време. Тако се о солунској сликарској породици Астрапа већ доста дознало. Најчешће је потписивао своја дела Михаило Астрапа, који је са сарадником Евтихијем радио фреске и потписао их у Охриду и у Србији, у задужбинама краља Милутина, од 1294/95. до 1317/18.[1] Мање је познато дело „најбољег" преписивача књига и цртача, Јована Астрапе, његовог рођака и савременика.[2] Да ли се иза презимена Астрапа крије још неки сликар, и да ли је протомајстор Астрапа, поменут у натпису на фресци спољне припрате у Богородици Љевишкој у Призрену, посебна личност, изречена су различита мишљења, али је неспорно уверење да се у овој породици дуго неговао сликарски занат.[3] Такође савременик, Георгије Калиергис, потписао је фреске у Св. Спасу у Беру (Верији) 1315, рекавши за себе поносно да је „најбољи сликар целе Тесалије".[4] Један хиландарски документ га помиње међу солунским грађанима 1322. године (... ζωγράφος κῦρ Γεώργιος ὁ Καλλιέργις ... био је један од сведока приликом куповине кућа за рачун Хиландара у Солуну),[5] док му једну иксну у Цариграду зна и чувени престонички песник, Манојло Фил.[6] По имену су познати уметници, Михаило и Варнава, који су на грчком забележили своју молбу за спас на јужном порталу нартекса хиландарског католикона.[7] У Хиландару је, међутим, сачувано и неколико добро познатих докумената из којих се дознаје више о уметницима, и то о њиховом имовинском стању, о њиховом угледу, о учешћу солунских сликара и градитеља као сведока-вештака у пословима куповине или продаје хиландарских имања. Сем Георгија Калиергиса тако се помиње као протомајстор — градитељ (... πρωτομαΐστωρ τῶν οἰκοδόμων ...) кир Георгије Мармара, кога у сличној улози сведока налазимо у два документа, издата 9. и 26. новембра 1322; оба су сачувана у архиву манастира Хиландара на Светој Гори.[8]

Међутим, мало је познат хиландарски документ који потиче из 1304. године, а који помиње још једног сликара ... τὸν ἐντιμότατον ζωγράφον κῦρ Μιχαὴλ τὸν Προελεύσιν ...[9] Овај сликар, кир Михаило Проелевсис, преузео је имање с кућом у месту званом Коракомони код Алмироса (Ἁλμυρὸς) од родитеља Димитрија Филантропина, под условом да бившим власницима, Георгију Филантропину и његовој жени, исплаћује одређену годишњу закупнину. На том имању је сликар Михаило Проелевсис сопственим средствима и трудом почео да обнавља цркву посвећену Богородици Кехаритомени, која је била католикон малог манастира исте посвете.[10] Децембра месеца 1304, Димитрије Филантропин је коначно уступио сликару Михаилу Проелевсису и целокупан годишњи приход, бившу закупнину од имања у Коракомони, под условом да Михаило преузме бригу и трошак за читање и одржавање помена на вечерњим и јутарњим службама за проигумана, владаре (значи за цареве-савладаре, Андроника II и његовог сина Михаила IX), као и за самог Димитрија Филантропина, за његове тада већ покојне родитеље и за живе чланове породице, односно за Марију, жену Димитрија Филантропина, и за децу њихову, а требало је да сви буду уписани у диптих манастирске цркве посвећене Богородици Кехаритомени.[11] Сликар Ми-

---

[1] П. Миљковиќ—Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 17 и другде, са подробно наведеном старијом литературом о овим мајсторима и њиховим делима.

[2] С. Кисас, *Солунска уметничка породица Астрапа*, Зограф 5, Београд 1974, 35—37.

[3] С. Радојчић (*Старо српско сликарство*, Београд 1966, 89) одбија сваку могућност препознавања Михаила Астрапе, који се потписао неколико пута на фрескама у Богородици Перивлепти у Охриду, у делу протомајстора Астрапе, кога помиње натпис у Богородици Љевишкој у Призрену. Међутим, В. J. Ђурић (*Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 49, 186) заступа супротно мишљење, посматрајући стилске разлике на фрескама Охрида и на каснијим делима у Призрену, Св. Никити и Старом Нагоричину, као последицу развоја схватања самог Михаила Астрапе, или његовог сарадника, Евтихија; расправљајући о овом проблему В. J. Ђурић наводи и веома обимну библиографију. О истом питању расправљали су и многи други аутори, пре и после С. Радојчића и В. J. Ђурића, износећи своја схватања, уп. посебно: A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, 34, 39; St. Pelekanidis, Ὁ ζωγράφος Μιχαὴλ Ἀστραπᾶς, Μακεδονικὰ 4, Θεσσαλονίκη 1958, 545—547; Ђ. Бошковић, *О неким нашим градитељима и сликарима из првих деценија XIV века*, Старинар, н.с. IX—X, Београд 1959, 126—131; C. Mango, у приказу књиге: *H. Halensleben, Die Malerschule des Königs Milutin*, Giessen 1963, објављеном у Art Bulletin-у за септ.-дец. 1966, 439—440; Кисас, *нав. дело*, Зограф 5, 36, нап. 11; Д. Панић—Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 44, 103 и другде; D. Mouriki, *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century*, Византијска уметност почетком XIV века (Научни скуп у Грачаници 1973), Београд 1978, 58—59.

[4] St. Pelekanidis, Καλλιέργης, ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθῆναι 1973, 7 et passim. В. J. Ђурић је претпоставио да је Калиергис, поред других, могао радити неке фреске у католикону Хиландара, уп. Д. Богдановић, В. J. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978, 86; idem, *La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutin*, Хиландарски зборник 4, Београд 1978, 37—38 (са библиографијом); о осталим мишљењима која се односе на препознавање непотписаних Калиергисових дела, уп. Mouriki, *op. cit.*, Византијска уметност почетком XIV века, 66—67 (са опширном библиографијом).

[5] *Actes de l'Athos. V. Actes de Chilandar, I*, publiés par L. Petit et B. Korabljev, Византийский Временник, Приложение к XVII тому, Санктпетербург 1911, 180.

[6] *Manuelis Philae Carmina*, II, ed. E. Miller, Paris 1857, 25—26; Радојчић, *Старо српско сликарство*, 127—128; Mouriki, *op. cit.*, Византијска уметност почетком XIV века, 66—67 (са подробно наведеном библиографијом о Калиергису).

[7] С. Ненадовић, *Архитектура Хиландара, цркве и параклиси*, Хиландарски зборник 3, Београд 1974, 114—115 (претпоставља да су то имена градитеља цркве); Бошковић, *нав. дело*, Старинар, н.с. IX—X, 1959, 126—131; В. J. Ђурић с правом претпоставља да се потписи односе на уметнике који су радили маркетерију, јер су и свој запис оставили у посебној техници уметања мозаичних коцкица у мермерне плочице, уп. *Хиландар*, 76.

[8] *Actes de Chilandar*, 180, 183.

[9] *Actes de Chilandar*, 46—49.

[10] *Actes de Chilandar*, 48, 36—37 и 49, 57—58.

[11] Познато је да је стицање права на уписивање имена у диптих, и на помен, последица ктиторског права, уп. С. Троицки,

хаило Проелевсис је преузео и дужност да одржава годишњи помен Филантропиновим родитељима, Гервасију и Теодосији, који су умрли као монаси. Истичући да убудуће, значи после децембра 1304, потпуно власништво над имањем у Коракомони код Алмироса са кућом и поменутом манастирском црквом, посвећеном Богородици Кехаритомени, уступа Михаилу Проелевсису, Филантропин каже да је сам Михаило изградио ову цркву.[12] Хиландарски акт из 1304. године јасно објашњава да је Димитрије Филантропин наследио имање у Коракомони, које је још његова мајка донела у мираз, али не обавештава зашто Филантропин више није могао да брине о поседу, па ни о поменима које је, по обичају, био дужан да одржава родитељима. Из нама непознатих разлога Димитрије Филантропин је продао своју баштину у Коракомони, а с њом је и обавеза да се помињу ранији власници у Богородичиној цркви прешла 1304. на новог ктитора, сликара Михаила Проелевсиса.

Из свих наведених података које пружа овај хиландарски документ запажа се истакнути друштвени положај кир Михаила Проелевсиса, поседника пољског добра с кућом и црквом. Сем тога, по подробном опису међа и помену више власника суседних имања (а међу суседима је поменуто и свештенство цркве Св. Софије, без сумње солунске) може се претпоставити да му није био мали тај посед, који се налазио, како изгледа, у близини Солуна.[13] Чињеница да је сам поново изградио цркву Богородице Кехаритомене сведочи такође да је Михаило Проелевсис био довољно имућан да се упусти у такав подухват, а можда и спреман да сам украси стечену задужбину. На жалост, не познајемо дела овог веома цењеног солунског сликара, нити разлоге који су довели до тога да се један документ о његовом имању сачува управо у Хиландару. Није ли и он помагао монасима Хиландара у куповини имања, украшавању манастира, или им је само оставио на чување своје документе? Исти акт из 1304. веома је занимљив и због чињенице да је Михаило Проелевсис у њему назван најчаснијим (најцењенијим) сликарем (ἐντιμότατος ζωγράφος).[14] Тај епитет није чест у ословљавању сликара, али је почетком XIV века пратио, на пример, и звање лекара (. . . ἐντιμότατος ἰατρός . . .), такође у једном хиландарском документу из овог времена кад је поменут неки угледни солунски лекар.[15]

Може се веровати већ на основу ових малобројних сачуваних вести да су сликари уживали знатан углед у градској средини древног Солуна. Слава неких од њих живела је вековима у усменој традицији. Тако се десило, да о легендарном сликару Манојлу Панселину (кога данашњи истраживачи све чешће замишљају као солунског мајстора с почетка XIV века) забележи похвале неки састављач познатог сликарског приручника, који се у сачуваним верзијама с почетка XVIII века приписује Дионисију из Фурне.[16] У граду с дугом уметничком традицијом одгајено је на прелому два века, кад су прилике повољно утицале на развој градитељства и сликарства, више уметника, по имену знаних и незнаних, него што се доскора наслућивало. Многе цркве и њихов живопис с почетка XIV века сведоци су изванредно снажне уметничке делатности у Солуну, а она се не би могла остварити без учешћа домаћих наручилаца и стваралаца-извођача. Развијени град и његови имућни житељи неговали су уметност, образовали и запошљавали уметнике, ценили њихова дела и њих саме као угледне грађане.

Ктиторско право у Византији и у Немањићкој Србији, Глас СКА CLXVII—CLXVIII, други разред 85, Београд 1935, 120—122. На основу чињенице да су Филантропини били уписани у црквени диптих и помињани на службама, рекло би се да су и они, барем у неком ранијем времену, били ктитори или знатни дародавци цркве Богородице Кехаритомени.

12 У првом делу документа Филантропин каже Проелевсису „. . . почели сте да обнављате цркву пресвете господарице наше Богородице (. . .ὁ ναὸς τῆς ὑπεραγίας δεσποίνης ἡμῶν θεοτόκου ἤρξασθε ἀνακτίζεσθαι . . . уп. *Actes de Chilandar*, 48, 36—37), а касније изричито наглашава да је цркву управо Проелевсис из основа изградио (. . . ἁγίᾳ ἐκκλησίᾳ τῇ ἐκ βάθρων ἀνεγερθίσει παρὰ σοῦ cf. *op. cit.*, 49, 57—58).

13 P. Theodorides, Ἁλμυρός. Πρῶτο συμπόσιο βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης, "Νεώτερα εὑρήματα—νεώτερες ἔρευνες", Ἀθῆνα 1981, 27; P. Magdalino, *Some Additions and Corrections to the List of Byzantine Churches and Monasteries in Thessalonica*, Revue des études byzantines, 35, Paris 1977, 280—281.

14 *Actes de Chilandar*, 47, 7—8.

15 *Actes de Chilandar*, 183, 18.

16 Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ "Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης", ed. A. Papadopoulo—Kerameos, SPetersburg 1909, 1—32; P. Miljkovik—Pepek, *L'atelier artistique proéminent de la famille thessalonicienne d'Astrapas de la fin du XIII^e et des premières décennies du XIV^e siècle*, *Résumés* der Kurzbeiträge, XVI. Internationaler Byzantinisten-Kongress, Wien 1981, 10, 3. Аутор не помиње Михаила Проелевсиса међу солунским сликарима, али предлаже могућност препознавања Манојла Панселиа као члана породице Астрапа. О осталим мишљењима о Панселину, up. *A. Xyngopoulos*, Μανουὴλ Πανσέληνος. Διονύσιος ἀπ' τὸ Φουρνᾶ, Νέα Ἑστία, Ἀθῆναι 1963, 5—14; Mouriki, *op. cit.*, Византијска уметност почетком XIV века, 64—65 (са библиографијом).

Michel Proéleusis, un peintre de Thessalonique du début du XIV^e siècle

Gordana Babić

Un acte de Chilandar, rédigé en 1304, témoigne de l'existence d'un peintre, dont le nom était Michel Proéleusis. Il avait d'abord loué, ensuite acheté des terres avec une résidence à Korakomoné, près d'Halmyros, non loin de Thessalonique, semble-t-il. Ce domaine appartenait, avant 1304, à Démétrios Philantrôpène, et antérieurement aux parents de celui-ci. Le peintre, Michel Proéleusis, entreprit aussitôt la reconstruction (des fondations, comme il est dit dans le document) d'une église monastique dédiée à la Théotocos Kécharitôméné faisant partie du domaine à Korakomoné. Dans cette église, que Proéleusis fit reconstruire par ses propres moyens, il accepta d'entretenir les commémorations liturgiques pour le prohégoumène, et les empereurs (Andronic II et son fils Constantin IX), de même que pour les parents défunts de Démétrios Philantrôpène, pour Démétrios lui-même et les membres vivants de sa famille. Le fait que les Philantrôpène furent inscrits dans les diptyques de cette église dédiée à la Vierge Kécharitôméné et que son nouveau ktêtor, Michel Proéleusis, consentit d'en garder désormais la mémoire pendant les cérémonies liturgiques, nous fait penser que les Philantrôpène aient pu être les anciens donateurs de cette petite église monastique, située sur la terre que la mère de Démétrios apporta en mariage comme sa dot. Malgré le fait que l'acte de Chilandar ne mentionne pas la raison pour laquelle Démétrios Philantrôpène décida de vendre sa propriété, il offre quelques renseignements intéressants, nous apprenant surtout que le peintre Michel Proéleusis fut un propriétaire terrien, un homme suffisemment riche pour entreprendre la reconstruction d'une église. Son domaine près d'Halmyros, avec une résidence et un petit monastère, témoigne de son rang social assez élevé. Il a été sans doute un citoyen respecté de Thessalonique, un de ces artistes, »les plus honorables«, qui ont contribué à la gloire de la ville au début du XIV^e siècle.

Plusieurs artistes de cette époque sont actuellement connus de nom, ainsi ceux de la famille des Astrapas, Eutychios, Georges Kalliergis, Georges Marmara, Michel et Barnabé. Ils étaient originaires de Thessalonique, comme les Astrapas et Eutychios, ou ils étaient des citoyens de Thessalonique, comme Kalliergis, Marmara et, sans doute, Michel *Proéleusis*, mais il y en avait aussi beaucoup d'autres qui sont restés anonymes, faute de documents ou oeuvres signées. Grâce aux documents conservés dans l'archive de Chilandar, de même qu'à l'inscription du portail Sud de son catholicon (où figurent les noms de Michel et Barnabé) nous connaissons actuellement mieux les rapports que ce monastère serbe entretenait avec les architectes et les peintres thessaloniciens au début du XIV[e] siècle. Grâce à ces mêmes documents on se rend compte de la grande renommée dont les peintres jouissaient dans la société urbaine de Thessalonique au début du XIV[e] siècle. Aussi, les chercheurs montrent-t-ils actuellement l'intention de reconnaître Manuel Pansélinos comme un des artistes thessaloniciens de cette époque. Dans la ville, dotée d'une longue tradition artistique, plusieurs grands artistes, connus de nom ou toujours anonymes, ont été formés vers la fin du XIII[e] et au début du XIV[e] siècle; les églises thessaloniciennes conservées en témoignent également. Les citadins, qui vivaient dans l'aisance entretenaient alors des projets de construction et d'embelissement des monuments, ils appréciaient les oeuvres d'art aussi bien que leurs créateurs, eux-mêmes étant des citoyens honorables de Thessalonique.

Црква светог Ђорђа у Речици код Охрида

Цветан Грозданов и Гојко Суботић

Проучавање средњовековних споменика Охрида, праћено откривањем непознатих дела старог сликарства, све више доприноси упознавању живог организма уметничких радионица које су у њему живеле и утврђивању веза између мајстора и наручилаца из редова високог клира, владара и властеле. За разумевање стилског развоја у делима водећих мајстора XIV века посебно је било значајно откриће В. Ђурића да су на украшавању Марковог манастира код Скопља учествовали сликари из Охрида, чији се интензиван рад могао пратити од седме деценије XIV столећа. Трагајући за њиховим изворима и другим делима у средишту Охридске цркве, он је приметио да су се мајстори образовали у радионици Јована Теоријана и да су у граду извели још и први слој фресака Богородице Болничке, живопис јужног параклиса уз цркву Богородице Перивлепте и фигуре светитеља крај улаза у северни брод Свете Софије, а да велику типолошку сродност са њима одају и фреске у трему Перивлепте.[1] Новим истраживањима, круг споменика овог охридског атељеа још више се проширио: утврђено је да су његови чланови радили на живопису приликом обнове Климентове цркве св. Пантелејмона и затим украсили унутрашњост Богородице Пештанске, којој су сродне и слике Григоријевог параклиса уз Богородицу Перивлепту, док им је од старијег живописа стилски блиска декорација претежног дела Григоријеве галерије на западној страни охридске катедрале.[2] Колико су ови мајстори, чија имена још не знамо, снажно утицали на ликовни живот показују и одјеци њиховог начина рада, скоро столеће касније, у цркви Свих светих у Лешанима код Охрида.[3] Најзад, сазнања о овој сликарској радионици из времена архиепископа Григорија II сада допуњује и откриће једне целине зидног украса у цркви св. Ђорђа у селу Речици крај Охрида.[4]

Скромни изглед једнобродне грађевине у увученој долини речице по којој је и село добило име, чини у извесној мери разумљивом околност да храм до сада није добио место ни у оквиру општих прегледа уметничких споменика у Македонији. При томе, извесне његове особине, видљиве чак и у ономе што је до нас доспело, већ на први поглед указују да је у питању стари објекат.

Једноставни подужни простор покривен је полуобличастим сводом, изведеним правилним квадерима сиге, док је грађевина у целини доста грубо зидана притесаним каменом и затим малтерисана. Источна страна храма завршена је полукружном олтарском апсидом, споља тространог облика, са малим једноделним прозором какав се налази и у горњем делу западног зида, слабо осветљавајући унутрашњост. Проскомидија и ђаконикон увучени су само као нише у дебљину зида.

Преправке на споменику не могу се у довољној мери сагледати без посебних испитивачких радова. У горњем делу западне фасаде, где су отпали слојеви малтера, види се лук од сиге, у ствари полуобличасти свод који је избио на лице грађевине, откривајући њену унутрашњу структуру и, у исти мах, уоквирујући нешто увучену површину у виду широке лунете.

Нови цреп данас скрива некадашњи карактер кровног покривача, који је вероватно и пре слично изгледао. Поред улаза једноставног правоугаоног облика на западној страни, налазе се врата и на јужном зиду, кроз која се најчешће улазило у храм. Наиме, црква је издигнута над околином, тако да је природни приступ из долине био уз јужну падину, где се налази сеоско гробље, али је и са западне стране прилаз био омогућен каменим степеништем. И многи охридски храмови са сличним положајем имали су врата на јужној страни, са погледом ка језеру. Управо зато су се у тимпанонима над јужним, а не над западним улазом, као обично, сликали и патрони цркве у Св. Николи Болничком, Св. Константину и Јелени и Богородици Болничкој.

Испред улаза, иначе, у охридској архитектури нису били ретки тремови на месту припрате, тако да два лежишта за греде на западном зиду чине вероватном могућност да се и у Речици на овом месту налазила лака дрвена конструкција, ниска и малих размера с обзиром на преосталу расположиву зараван испред цркве. При томе, пошто се грађевина због свог положаја према долини и путу који је водио уз реку најбоље

Сл. 1. Црква св. Ђорђа у Речици, поглед са југозападне стране



[1] В. Ђурић, *Марков манастир — Охрид*, Зборник за ликовне уметности МС 8 (Нови Сад 1972) 131—160; исти, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 73—75, 80—83.

[2] Ц. Грозданов, *Нови сознанија за живописот на Климентовата црква Св. Пантелејмон во Охрид*, Предавања на IX семинар на македонски јазик, литература и култура, Скопје и Охрид 1976, Скопје 1978, 188—194; исти, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 101, 121—149.

[3] Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 69—75.

[4] Речица лежи двадесетак километара северно од Охрида; пут до овог села одваја се од главног пута за Ресен код локалитета Прентов Мост.

видела управо с ове стране, а трем није заклањао њен горњи део, на широкој површини уоквиреној луком по свој прилици се налазила слика св. Ђорђа коме је храм био посвећен.[5]

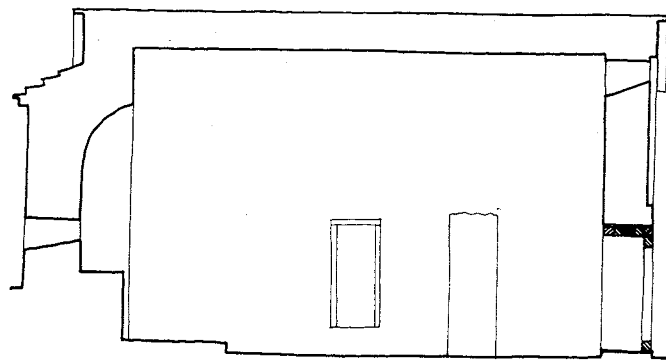
Својим основним особинама — с изузетком кровног покривача — храм св. Ђорђа у Речици данас вероватно не одступа од изгледа који је имао у време сликања зидне декорације, у другој половини XIV века, и одговара низу једнобродних, полуобличасто засведених охридских цркава тога доба.[6]

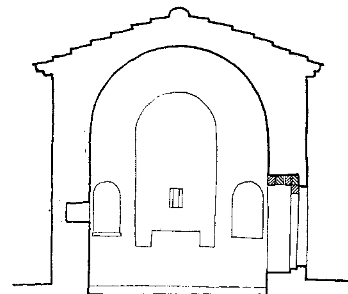
Грађевина је, међутим, била старија и пре тога је имала другачији облик. У њеном западном делу налази се пар плитких пиластара, нешто виших од два метра, знатно испод почетка свода, који очигледно нису имали никакву улогу у конструктивном склопу данашње грађевине, нити су се у сличном облику јављали на многобројним једнобродним храмовима из XIV и XV века у Охриду и његовој околини. Пиластри су некада између себе свакако носили ојачавајући лук. Такав конструктивни елеменат никада није стајао сам на једној страни. Зато тражење аналогних носача у другом делу грађевине — под претпоставком да су се они налазили на приближно истој удаљености — указује на занимљиву могућност да је у питању био сасвим другачије и знатно сложеније обликован простор. Ако се претпостави да је у истом делу грађевине, на истом међусобном растојању био постављен још један пар пиластара, у основи се добија квадратно поље над којим је могла да се диже купола. Свакако при томе није случајност што су се врата на јужном зиду налазила управо на средини између ових носача.

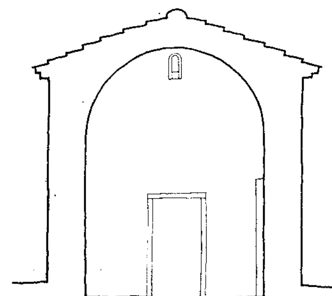
Претпоставку да је грађевина имала основу у виду сажетог уписаног крста требало би да потврди истраживање темеља подужних зидова на местима где су вероватно били други носачи куполне конструкције. Источни пиластри су могли бити уклоњени касније, када је црква преграђена у жељи да се добију чисте површине на странама где је требало да буде причвршћен иконостас. Наиме, грађевина је, судећи по западним полуступцима, била срушена све до висине коју они данас показују, па су на подужним странама, где је постављана олтарска преграда, пиластри могли да сметају наручиоцу.

Храмови мањих димензија са основом сажетог уписаног крста над којим се дизало кубе били су чести у архитектури Србије и Македоније у XIV веку. Чини се да у Речици није била обновљена знатно старија грађевина. У хронолошким оквирима који ће се овде нешто ближе одредити датовањем фресака, вероватно је само неколико деценија, или нешто више од пола столећа, делило зидање цркве у њеном првобитном изгледу од обнове која је уследила.

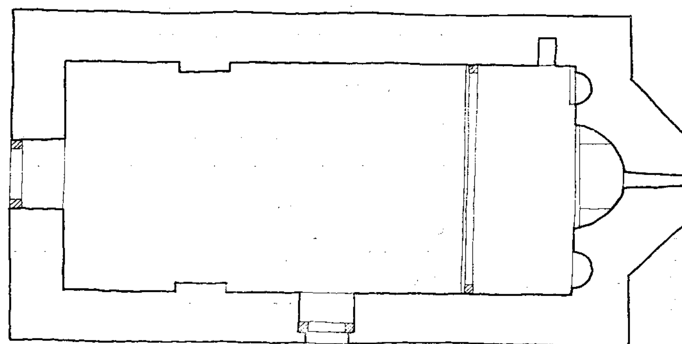
О цркви у Речици, самом селу и другим насељима у овом делу охридске околине у средњовековним изворима нису сачуване никакве вести.[7] Најстарији познати податак доноси турски пописни дефтер Охридског санџака из 1582. Из прегледа пореских обавеза сазнаје





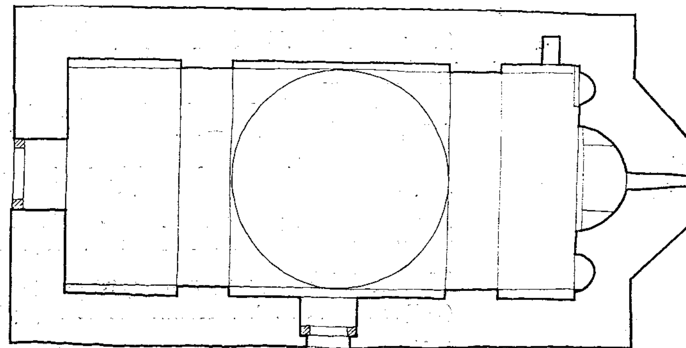


Сл. 2. Основа и пресеци цркве св. Ђорђа у Речици (снимци арх. Тодора Паскалија)





Сл. 3. Вероватни изглед основе Св. Ђорђа пре реконструкције



[5] С обзиром на карактер ове површине, св. Ђорђе је могао бити приказан на коњу, као у Ђурђевим ступовима на слици из осамдесетих година XIII века или, ближе, једно столеће касније, на северној страни Богородице Болничке, на лицу попречног брода које се добро види из горње, суседне улице.

[6] Уп. М. Злоковић, *Старе цркве у областима Преспе и Охрида*, Старинар III (1925) 128—131; Ђ. Бошковић — К. Томовски, *Средновековната архитектура во Охрид*, Зборник на трудови, Охрид 1961, 93—99. Исти тип скромне подужне грађевине, покривене полуобличастим сводом, негован је и током XV века у околини Охрида, а шире и у другим деловима Македоније и суседним областима као једноставан градитељски облик. Известан број ових споменика, везан за традицију охридског сликарства, објављен је са архитектонским снимцима у наведеном прегледу Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, цртежи 31, 39, 46 и 75.

[7] Локалитети који се спомињу у попису имања цркве св. Константина и Јелене протежу се до села Косела, уп. Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 11—28.



Сл. 4. Свеши Ђорђе у Речици, Боīородица у айсиди

се да је село припадало охридској нахији и да је са 21 породицом и 108 становника, колико их је тада имало, спадало у већа насеља овога краја.[8] Суседна села Плаке и Свиништа нису у наведеном пописном документу уопште поменута, док се село Куратица налазило у нахији Дебарца.[9] У Речици и другим суседним селима до тада није било породица које су примиле ислам.

Од сликаног украса у цркви веће површине су се сачувале на јужној половини полубличастог свода, у олтару и на западном зиду, док се делови појединих представа виде и на другим местима. Они, међутим, заједно омогућују да се сагледа највећи део некадашње тематске целине.

У олтарском простору добиле су места представе уобичајене за овај део храма. У наосу фигуре стојећих светитеља постављене су изнад високог сокла и распоређене на исти начин као и у другим споменицима ове радионице. Највише је оштећен циклус Христовог страдања у средњој зони, где су остали само делови двеју композиција. Велики празници били су распоређени у највишем појасу свода и на ужим зидовима храма, при чему је Успење Богородице захватило целу његову западну површину изнад стојећих фигура.

Од светитеља у доњој зони, окупљених у средњем делу наоса, примећују се само на јужној страни, поред некадашње олтарске преграде, два фрагмента фигуре св. Ђорђа — доњи део ноге и детаљ ратничке опреме. Представљање патрона на јужном зиду, уз иконостас, сасвим је било у складу са уобичајеним начином рада при украшавању малих охридских цркава, као и са старијом, широм традицијом програма у византијском зидном сликарству.[10]

На западном крају северног зида, до пиластра, насликани су петозарни мученици који су се славили 2. новембра.[11] Још се добро читају натписи уз фигуре другог и трећег, св. Елпидифора и Акиндина, као и последњег, св. Анемподиста. Нису довољно јасне једино сигнатуре уз Пигасија и Автонија. Ова скупина мученика јављала се, иначе, и у другим целинама зидног сликарства у Охриду и околини током друге половине XIV века.[12]

На западном зиду насликано је десет фигура. Четири мученика налазе се у средини, изнад улазних врата, док су са стране приказане по три светитељке. У средњој групи су св. Тирс, Левкије, Филимон и Аполоније, који се празнују 14. децембра.[13] Постављени су фронтално, са мученичким крстовима испред себе и заогрнути плаштевима без украса. Јужну групу женских ликова на овом зиду чине св. Недеља, Варвара и Катарина, одевене у патрицијску ношњу. Њихове хаљине и огртачи, посути бисерима, немају посебних одлика, али се у сликању венца на глави, белог вела спуштеног преко рамена[14] и траке украшене драгим камењем и бисе-

---

[8] А. Стојановски у књизи *Охрид и охридско низ историјаша*, Скопје 1978, 28—31.

[9] *Исшо.*

[10] L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles 1975, 223—224; Г. Бабић, *О живойисаном украсу олшарских йреграда*, Зборник за ликовне уметности МС 11 (1975) 18 (о лику св. Ђорђа у наосу Курбинова); Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарсшво XIV века*, 41.

[11] Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, (= *Ерминија*), ἐκδ. Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, 195.

[12] Ц. Грозданов, *нав. дело*, 91, 146—146; Г. Суботић, *Пећинска црква арханђела Михаила код Сшруīе*, Зборник Филозофског факултета VIII (Београд 1964) 323.

[13] У Додатку III петроградског издања Ерминије Дионисија из Фурне, ова четири светитеља наведена су заједно, разуме се, поред осталих који се славе истог дана (*Ерминија*, 272). Судбинама су, међутим, по житијима, посебно били везани Тирс и Левкије на једној, а Филимон и Аполоније на другој страни. Тако се у вези са илустровањем менолога у зидном сликарству под 14. децембром у Дионисијевој Ерминији од њих наводе само Тирс и Левкије (*Ерминија*, 197). У охридском сликарству XIV века њихова појава, иначе, није забележена.

[14] На пример, на портретима породице кесара Новака на острву Мали Град на Преспи, уп. Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 56—57. Иначе, слично

Сл. 5. Свеши Ђорђе у Речици, ђаконикон, св. Роман Мелод





Сл. 6. Свети Ђорђе у Речици, део Поклоњења жртви са анђелом и св. Јованом Златоустим

рима дуж предње стране опонашала одећа коју су у оно доба имале жене кесара и севастократора.

На северном крају западног зида су три светитељке скромног и једноставног изгледа — Параскева, Текла и једна мученица крај које је тешко читљива белешка, вероватно св. Анастасија Фармаколутрија или Марина, које су у овим крајевима често представљане.[15]

Лица светитеља и светитељки у првој зони цркве моделована су пластично, топлим окером појачаним црвеном бојом, са снажним акцентима светлости дуж чела, на носу и испод очију. Одећа је сликана углавном површински, без посебне обраде, у једнобојним плохама оивиченим широким линијама цртежа.[16] Код св. Аполонија и других мученика примећује се карактеристично истицање кестењастих праменова косе и тројних уво-

су одевене и светитељке племенитог порекла, Варвара, Недеља и Катарина у параклису св. Параскеве уз цркву св. Константина и Јелене — Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, цртежи 7 и 8 (у прилогу) и слика 41. Одевање светитеља у одећу велможа — карактеристично посебно за Марков манастир — постало је шира појава у сликарству Македоније већ од средине XIV столећа.

15 О св. Марини в. L. Hadermann-Misguich, *Contribution à l'étude iconographique de Marina assommant le démon*, Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves XX (1968—1972, Bruxelles 1973) 268—271 (са старијом литературом); Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, 175 и нап. 3.

16 Уп. В. Ђурић, *Марков манастир — Охрид*, 152—154.



Сл. 7. Свеши Ђорђе у Речици, исшочни зид, Боіородица из Блаіовесши

јака испод ушију.[17] На задњем делу њихове одеће, који откривају руке дигнуте испред груди, виде се и особени црни орнаменти на белој основи[18]. Најзад, овој радионици није било непознато ни фронтално сликање светитеља једног испред другог, на пример, светих ратника у јужном параклису Богородице Перивлепте.[19]

У целини зидне декорације вредан је пажње и високи сликани сокл са низом квадрата у које су уписани кругови, сачуван у доњем делу западног зида. Исти тип украса на соклу изведен је и у Григоријевом параклису, у трему Перивлепте, Богородици Пештанској и Марковом манастиру. Још у Теоријановом живопису, на спрату нартекса Свете Софије, насликани су квадрати и правоугаоници са ромбовима у које су уписани кругови. На другим споменицима овог атељеа примећују се ипак само слична решења; тако, у јужном параклису Богородице Перивлепте и у Григоријевој галерији високи сокл декорисан је само празним правоугаоницима и квадратима.[20]

Сачувани делови живописа олтарског простора са композицијом Поклоњења Христу-агнецу, Богородицом типа Оранте у апсиди, фигуром првомученика Стефана у протесису и св. Романа у ђаконикону показују уобичајени тематски састав у декорацији овог дела храма. Посебности се виде у решавању неких појединости и сликарском поступку који се везује за водећег уметника атељеа.

Средњи део Поклоњења Христу-жртви у Речици добро је сачуван: на северној страни је св. Василије Велики, на јужној св. Јован Златоусти, а испред њих по један анђео у ђаконској одежди, са рипидом; архијереји држе затворене свитке и десном руком благосиљају. Испод олтарског прозора — види се по остацима на јужном крају — била је насликана часна трпеза са положеним Христом-агнецом.

Поворка архијереја настављала се на бочним зидовима олтарског простора; остаци једног архијерејског лика још се опажају на јужном зиду олтара. Постоји наглашена подударност слике Поклоњења жртви из Речице са истом композицијом у Богородици Болничкој, као и типолошка блискост композиција Вазнесења Христовог у Болничкој цркви и Марковом манастиру. Глава анђела испред св. Јована Златоустог из Речице, најбоље сачуваног лика у овом ансамблу, по својим цртама лица, распореду „сегмената" и светлосним акцентима има све особине рада првог мајстора ове радионице.[21] Примећује се само да у Речици није, као обично, сликао наглашене усеклине на челу, него се задовољавао благим рашчлањавањем и постављањем паралелних кратких белих линија, како код архијереја тако и код ђакона. Такав систем осветљавања први мајстор је применио само на неким главама Христовог Вазнесења у Богородици Болничкој.[22]

Највише сцена је преостало од циклуса Великих празника. На источном зиду, у Благовестима, раздвојеним апсидом, оштећен је горњи део фигуре арханђела Гаврила. Десно, Богородица седи испред преградног зида и зграде са двосливним кровом и забатом, чија је фасадна страна наглашена снажним белим линијама. Карактеристичан за ову охридску радионицу, јавља се и познати начин сликања сегмента неба и голуба Светог духа у ромбу божанске светлости. Узнемирени покрет Богородице у Благовестима не примећује се, иначе, у познатим споменицима овог круга, иако се јавља на другим сценама истог сликарског атељеа.

У горњем делу источног зида било је изложено Вазнесење Христово, али није прелазило на сводну површину олтара, где су биле друге представе Великих празника. Некада развијена композиција сачувала је само фрагменте фигура на јужној страни.

Од Рођења Христовог на почетку јужног зида распознају се још анђели пред малим Христом и део фигуре пастира на десном крају, а у горњем делу полукруг божанске светлости и почетак окомито спуштеног зрака према Христу у јаслицама. Богородица, Христос и Јосиф са средњим делом слике сасвим су пропали, тако да се представа из Речице не може упоређивати са сачуваним сликама Рођења у другим споменицима овог круга.

Остаци сцене Сретења у великој мери омогућују да се установи изглед композиције и уоче њене карактеристике. У предњем плану, на левој страни, виде се главе протагониста — Јосифа, Богородице и пророчице Ане између њих, а на другом крају Симеон Богопримац који у рукама држи малог Христа. У позадини је зграда са уздигнутим двосливним кровом и забатом; од њеног крова до киворија иза Симеона пребачен је велум, а у доњем делу, у позадини, насликан хоризонтални зид који затвара сцену.

Сретење из Речице у композиционом погледу постављено је на исти начин као у јужном параклису Богородице Перивлепте и Марковом манастиру. Истоветни су односи и распоред фигура, као и појединости у приказу — на пример, изглед здања у позадини,

---

[17] *Исшо*, 148.

[18] Ц. Грозданов, *нав. дело*, цртеж 25, где су графички приказани светитељски хорови из илустрованог циклуса Канона на исход душе.

[19] *Исшо*, цртеж 44; такође у познијем сликарству пећинске цркве Светог Спаса изнад села Вишни — Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, цртеж 2.

[20] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарсшво XIV века*, 148; на пример, цртеж 14 (сликарство на спрату нартекса Свете Софије), цртеж 31 (у трему Богородице Перивлепте), цртеж 36 (у Григоријевом параклису), сл. 136 (у Богородици Пештанској).

[21] В. Ђурић, *Марков Манасшир — Охрид*, 141—142.

[22] *Исшо*, 147.



Сл. 8. Свети Ђорђе у Речици, свод, део композиције Преображења

кровне плоче које су осенчене до половине, начин на који је пребачена драперија и осветљавање површина на киворију. У Богородици Пештанској мајстор није могао да размести све фигуре у источном удубљењу пећине, па је зато пророчицу Ану поставио иза Симеона Богопримца, али се у другим елементима запажа сродност са примерима ове сцене у Охриду и Марковом манастиру.[23]

Композиција Крштења у Речици спада у очуваније представе Великих празника. И поред оштећења, она се може сагледати у целини. Од фигура се најбоље разазнају Христос, Јован Претеча, два анђела на десној страни и божанска светлост са Светим духом у виду голуба изнад Христове главе. У целини и детаљима, Крштење из Речице подудара се са представама са истом темом у јужном параклису Богородице Перивлепте, Богородици Пештанској и Марковом манастиру. Као поуздан „знак" охридске радионице овде се појављују полукругови и кругови сликани са светлосном градацијом, затим два бочна паралелна светлосна зрака и централни ромб у чијој је средини насликан Голуб. Држање наге Христове фигуре у Јордану и динамични гест погнутог Јована Претече примећује се у свим композицијама Сретења охридских мајстора ове скупине: исто се може рећи и о облицима стена иза Јована Крститеља, чији је горњи део снажно осветљен. У извесном смислу, слика Крштења из Марковог манастира издваја се из ове скупине магичном снагом унутрашње повезаности и стварањем дубоке напетости која прожима композицију у задужбини краља Марка.[24]

Слика Преображења сачувана је само у горњој половини, али преостали делови пружају драгоцене податке за упоређивање са другим сликама са истом темом из Марковог манастира и Богородице Пештанске. Наиме, на исти начин Христос је постављен у елиптичној светлости са појачаним светлосним појасом; зраци који се шире из Христове појаве у Речици истоветно су постављени и у Марковом манастиру неколико година касније. Ту је и карактеристичан орнамент ове охридске радионице: удвостручене проширене линије на крсту уписаном у Христов нимб, а затим кружић са једном тачком у средини и четири са стране, које овом орнаменту дају изглед ромба. Ликови пророка Мојсија и Илије готово сасвим су подударни са њиховим ликовима из Богородице Пештанске и Марковог манастира. На свим овим споменицима на исти начин се повлачи широка полукружна бела трака која обухвата ликове Христа, Мојсија и Илије. Одређене разлике између слике Преображења из Речице и Марковог манастира запажају се највише у наглашеној експресивности и снази унутрашњег набоја које има само представа из Марковог манастира.[25]

Доста оштећено Лазарево васкрсење сведено је на основне чиниоце слике. Испред водоравно приказаног зида са кулама, у предњем плану примећује се горњи део Христове фигуре, а на десној страни Лазарева глава који се диже из гроба.[26]

Последња сцена из циклуса Великих празника на јужној страни свода, Улазак у Јерусалим, прати се само у горњем делу. Сачуван је део Христове фигуре, док је група апостола иза њега у целини уништена. Изнад Христа, од горње бордуре — према познатом поступку ове радионице — косо се спушта линија која одваја део слике. У позадини се пружају јерусалимски бедеми са кулом на десном крају, завршеном бело обојеним зупцима, а испред зида види се крошња једног дрвета. Десно, ниже, биле су насликане фигуре грађана Јерусалима, које су сада потпуно уништене. По композиционом распореду представи је у сваком погледу најближа била структура исте слике на западном зиду Григоријевог параклиса у Охриду.[27]

Успење Богородице, развијено на читавој површини западног зида изнад зоне стојећих светитеља, може се сагледати у целини, али су оштећења бојеног ткива и наноси влаге у тој мери захватили ову слику да њена анализа за сада, пре конзервације споменика, не може да буде потпуна. Распоред ликова и односи маса, ме-

---

[23] G. Millet, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, texte et présentation par T. Velmans, Paris 1969, pl. 89, 165; Ц. Грозданов, *нав. дело*, сл. 103.

[24] Л. Мирковић — Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 63, сл. 68; Ц. Грозданов, *нав. дело*, сл. 109 (јужни параклис Богородице Перивлепте), сл. 140 (Богородица Пештанска).

[25] Л. Мирковић — Ж. Татић, *нав. дело*, сл. 74; Ц. Грозданов, *нав. дело*, сл. 141, 142, 143 (Богородица Пештанска).

[26] Ц. Грозданов, *нав. дело*, цртеж 44, сл. 104, 109 (јужни параклис Богородице Перивлепте), сл. 144 (Богородица Пештанска).

[27] *Исто*, цртеж 38, сл. 117 (Григоријев параклис).

Сл. 9. Свети Ђорђе у Речици, западни зид, св. Недеља, Варвара и Катарина



ђутим, јасно говоре да је слика компонована на исти начин као у Богородици Пештанској и јужном параклису Богородице Перивлепте. Слика се простире у наглашеној хоризонтали са великим светлосним полукругом у позадини. На десној страни, Богородици се примиче група апостола и полаже руке на њен одар; на оба краја, иза анђела, насликан је по један архијереј; леву скупину апостола предводи Петар који маше кадионицом, док су у позадини назначене главе других особа које присуствују догађају. Очигледне сродности композиционе структуре Успења из Речице са сликама исте теме из Богородице Пештанске и јужног параклиса уз Богородицу Перивлепту толико су очигледне да се на њих у овој прилици нећемо посебно освртати.[28]

Од циклуса Христовог страдања, који је запремао средњу зону подужних површина, на западном крају јужног зида распознаје се још део Јудине издаје са апостолом Петром који одсеца уво Малху. На супротној страни, на одговарајућем делу северног зида, сачувао се већи део композиције Бичевања Христовог, представе од посебног значаја за проучавање охридске радионице и од ширег интереса за познавање ове теме у византијској уметности уопште.

Сведени предео у којем се догађај збива у Речици приказан је са уским појасом тамноплавог неба и обојен је топлим окером, а у предњем делу дијагонално предвојен руменом површином са светлом ивицом брега на десној страни. Христос је насликан у средини, везан за стуб и леђима окренут личностима које га бичују. Горњи део представе у великој мери је уништен и не види се положај Христових руку. Доле, у висини назначеног тла, стуб се према основи шири, али не показује јасно профилисан облик, тако да Христове ноге, два пута обавијене конопцем, са петљом на пред-

[28] В. Ђурић, *нав. дело*, сл. 16 и 17; Ц. Грозданов, *нав. дело*, сл. 105 и 149 (представе Успења Богородице у јужном параклису Богородице Перивлепте и у Богородици Пештанској).



Сл. 10. Свети Ђорђе у Речици, западни зид, св. Аполоније



Сл. 11. Свети Ђорђе у Речици, северни зид, Бичевање Христово

њој страни, изгледају као да висе. Пилатови људи, по један са сваке стране, у кратким опасаним туникама и са истоветним ставовима, снажно искорачују и шибају осуђеног. Десна особа, такође оштећена у горњем делу, била је леђима окренута гледаоцима, док лева, очувана, измахује бичем у виду танког штапа са слободно извијеном, кратком узицом причвршћеном при врху. Стуб иза Христове фигуре је маслинасте боје, светлијег тона од тла на које се ослања и ишаран жилама које одају мермерну текстуру.

Представа Бичевања Христовог у византијском зидном сликарству јавила се, по свему судећи, касно, тек у XIV веку, иако је готово пуна три столећа пре тога била позната у минијатурном украсу јеванђеских кодекса, где је међу приказима Страдања, у густом поретку сцена, стекла своје место. Епизода је, ипак, била испуштена из познатог следа догађаја на фрескама солунског круга, чији су мајстори радили у Србији и Македонији у време краља Милутина и, ширећи програм, исцрпно сликали Христове муке. Штавише, ни споменици из средине XIV века као што су Дечани и Матејич, иконографски умногоме ослоњени на традицију с почетка столећа, нису у оквиру развијеног циклуса страдања имали представу Христове флагелације.

Кажњавање Христа шибањем није опширно описано у јеванђељима, чије сведочење чини литерарну основу сликаних представа. Мале разлике између синоптичких јеванђеља и Јовановог казивања нису утицале на карактер и редослед излагања. Према Јовану,[29] Бичевање је изведено у току Пилатовог суда и било праћено његовим настојањем да народ увери у Христову невиност; по Марку[30] и Матеју,[31] Пилат је тек на крају, увидевши да плебс остаје при своме захтеву да се Христос казни, пустио Вараву, а Христа ишибао и предао војницима да га разапну. Најзад, Лука,[32] који овде одступа од сродних текстова, наводи да је Пилат у

[29] „Тада, дакле, Пилат узе Исуса и ишиба" (Јован XIX 1).

[30] „А Пилат, желећи да угоди народу, пусти им Вараву, а Исуса, ишибавши, предаде да се разапне" (Марко XV 15).

[31] „Тада им пусти Вараву, а Исуса, ишибавши, предаде да се разапне" (Матеј XXVII 26).

[32] „Дакле, да га избијем, па да пустим" (Лука XXIII 16): „А он им трећи пут рече: какво је, дакле, зло учинио? ја ништа на њему не нађох што би заслуживало смрт; дакле, да га избијем, па да пустим" (Лука XXIII 22).

Сл.
Ђор
испо
Ђ.

току суђења само предлагао да се Христос избије и затим пусти, не спомињући да је после пресуде Христос био бичеван.[33] У сваком случају, једноставни помен Христовог шибања не пружа ближе податке који би утицали на иконографију приказа и ова слобода, видећемо, омогућила је различита решења како у минијатурном тако и у зидном сликарству. Нема сумње да је на приступ овој теми касније утицала и традиција која је обогатила једноставну схему приказа, највише у вези са поштовањем стуба уз који је, према предању, Христос био везан приликом кажњавања.

Иконографијом Бичевања Христовог шире се бавио Г. Мије у оквиру свог познатог истраживања јеванђеоских представа, и установио да је ова тема, насупрот пракси у западној уметности, ретко сликана у православном свету. Њено порекло у програму византијских цркава угледни научник је објаснио утицајима са Запада[34] које је, као и други, неретко наслућивао у трагању за извориштем одређених решења.

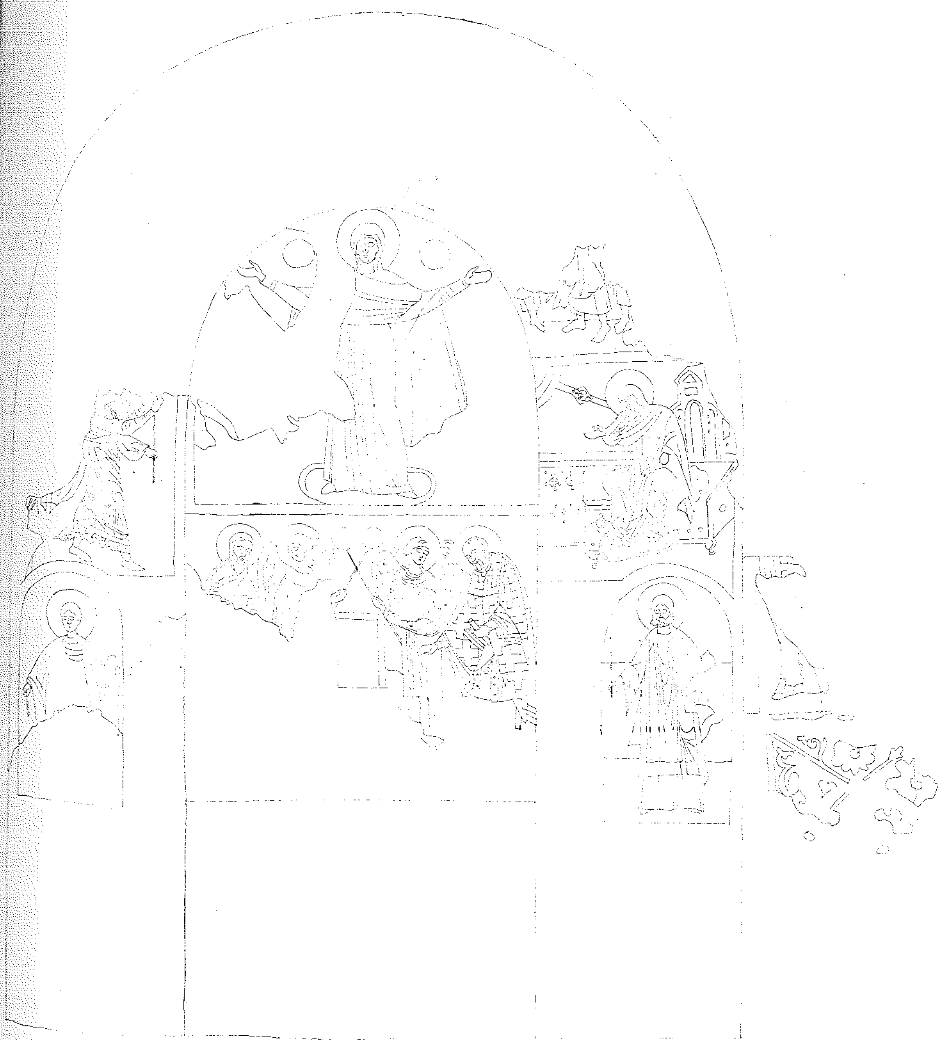
Ране примере Бичевања сачували су грчки рукопис париске Националне библиотеке број 74 из XI века и грузијско четворојеванђеље гелатског манастира из XI—XII столећа.[35]

Париски кодекс, богато илустрован триста шездесет и једном минијатуром, једноставно је приказао Христа између двојице Пилатових људи који га држе и двојице са бичевима у рукама.[36] Без других личности и објеката у позадини, сцена је сведена на саму радњу у неодређеном простору, у складу са уопштеним поменом догађаја у јеванђеоском тексту. Илустрација млађег грузијског рукописа такође се ограничила на приказ у овој основној схеми, са Христом у средини, кога слуге туку штаповима од трске, али је целину проширила присуством Пилата, његове пратње и посматрача.[37]

Оба рана примера, дакле, не следе предање да је Христос приликом мучења био везан за стуб који се спомиње у Јерусалиму и Цариграду, а после крсташких ратова и на Западу.[38]

Током више столећа, Христов стуб је као значајна реликвија био поштован у цариградској цркви Светих апостола, чувеном маузолеју византијских царева и високих црквених достојанственика.[39] Најстарију вест донело је писмо цара Алексија I (1081—1118) грофу Роберту Фландријском о турској опасности која је угрозила судбину Царства, али је садржина овог писма рано изазвала подозрење научника и постала предмет различитих тумачења.[40] Необична порука, сачувана само у латинској верзији, садржала је у свом обраћању за помоћ и списак престоничких драгоцености којима је претила опасност да падну у руке неверника.[41] Nam melius est — стајало је у писму на које се дуго ослањало схватање да је сâм византијски владар позвао крсташе у рат — ut vos habeatis Constantinopolim quam pagani, quia in ea habentur reliquie pretiosissime Domini.[42] У наставку, на првом месту, наведена је statuta ad quam ligatus fuit, а потом и flagellum a quo fuit flagellatus.[43]

Чувена epistola византијског цара, рано позната западним писцима, била је без сумње фалсификат начињен с намером да подстакне окупљање крсташке војске, али се њен аутор, по свему судећи, послужио аутентичним писмом цара Алексија којим је он од Роберта Фландријског тражио најамничке одреде за борбу против Турака.[44] Његова садржина је том приликом била темељно измењена, а смисао сасвим преиначен у духу који је грубо погађао достојанство византијског владара. Штавише, у последњем делу писма, уз листу



Сл. 12. Свети Ђорђе у Речици, источни зид (цртеж Б. Крстеской)

[33] Л. Рео скреће пажњу на схватање да бичевање није предузето са циљем да се Христос мучи, јер га је Пилат сматрао невиним, него да је требало да изазове сажаљење Јевреја и спасе му живот. У ствари, према историчару Јосифу и филозофу Филону, подсећа Рео, шибање је увек било увод у завршни чин казне, распињање на крсту (L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, *Iconographie de la Bible*, II, *Nouveau Testament*, Paris 1957, 452).

[34] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d' après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1960², 652.

[35] *Исто.*

[36] *Évangiles avec peintures byzantines du XVIe siècle*, II, *Reproductions des 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale* (avec notice de H. Omont), Paris 1908, pl. 176.

[37] Н. Покровский, *Описание миниатюр гелатского евангелия*, Записки Отделения русской и славянской археологии Императорского русского археологического общества IV (1889) 304—305. По једном старом, вероватно грчком украшеном рукопису настале су и илустрације познијег руског јеванђеља из Јелисаветграда, где Христа у сцени Бичевања, без стуба, две особе држе за руке, а друге две туку — исти, *Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских*, С. Петербург 1892, стр. XXII—XXIII, 305—307, сл. 149.

[38] Иконографски преглед Бичевања и разматрање његових извора Л. Рео је засновао углавном на западним примерима, при чему је навео да су на представљање ове теме утицали стубови у цркви Светог гроба у Јерусалиму и базилици Св. Пракседе у Риму; постојање Христовог стуба у цариградским Светим апостолима измакло је, изгледа, сасвим његовој пажњи — L. Réau, *op. cit.*, 453.

[39] R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l' Empire byzantin. I. Le siège de Constantinople et le Patriarcat oecuménique*, tome III, *Les églises et les monastères*, Paris 1953, 46—55, о стубу 50—51.

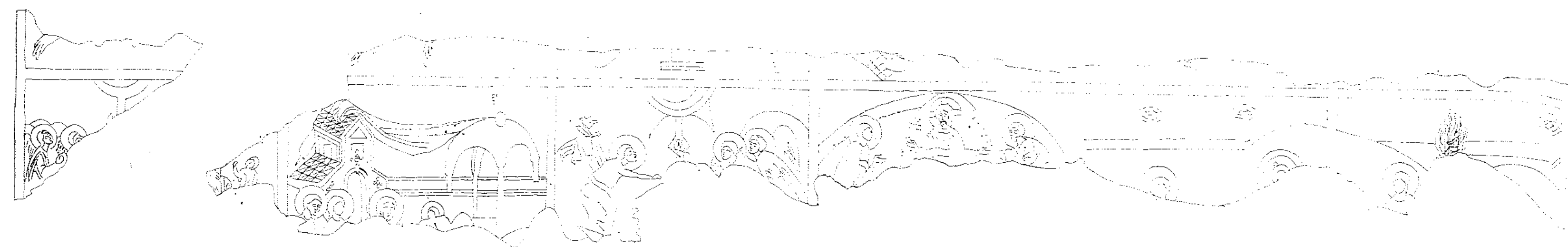
[40] Преглед обимне литературе посвећене овом писму, уз своја тумачења, донели су F. Chalandon, *Essai sur le règne d'Alexis Ier Comnène (1081—1118)*, Paris 1900, 325—336 и F. Dölger, *Regesten der Kaiserurkunden des Oströmischen Reiches von 565—1453*, 2, München—Berlin 1925, 39, а више научника се и даље њиме бавило — в. Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1959, 333, 341.

[41] Comte Riant, *Exuviae sacrae constantinopolitanae. Fasciculus documentorum minorum, ad byzantina lipsana in Occidentem saeculo XIII translata*, II, Genavae 1878, 208—209.

[42] *Ibidem*, 208.

[43] *Ibidem*.

[44] F. Chalandon, *Essai*, 331—332; F. Dölger, *Regesten*, loc. cit.



Сл. 13. Свети Ђорђе у Речици, свод (цртеж Ђ. Крстеској)

цариградских светиња, напоменуто је да цркве и палате у својим ризницама чувају неизрециво благо не само цариградских императора и богатог племства него и драгоцености претходних римских царева, које су нуђене крсташима.[45]

Попис престоничких реликвија вероватно је био преузет из неког западног списа који је оставио непознати посетилац Цариграда, можда један од учесника крсташког рата, који је упознао његове споменике и драгоцености. Такав поглед на благо главног града Царства требало је да подстакне крсташе на поход, а настао је вероватно 1105—1106, када је нормански војвода Боемунд на Западу настојао да их покрене против Византије.[46]

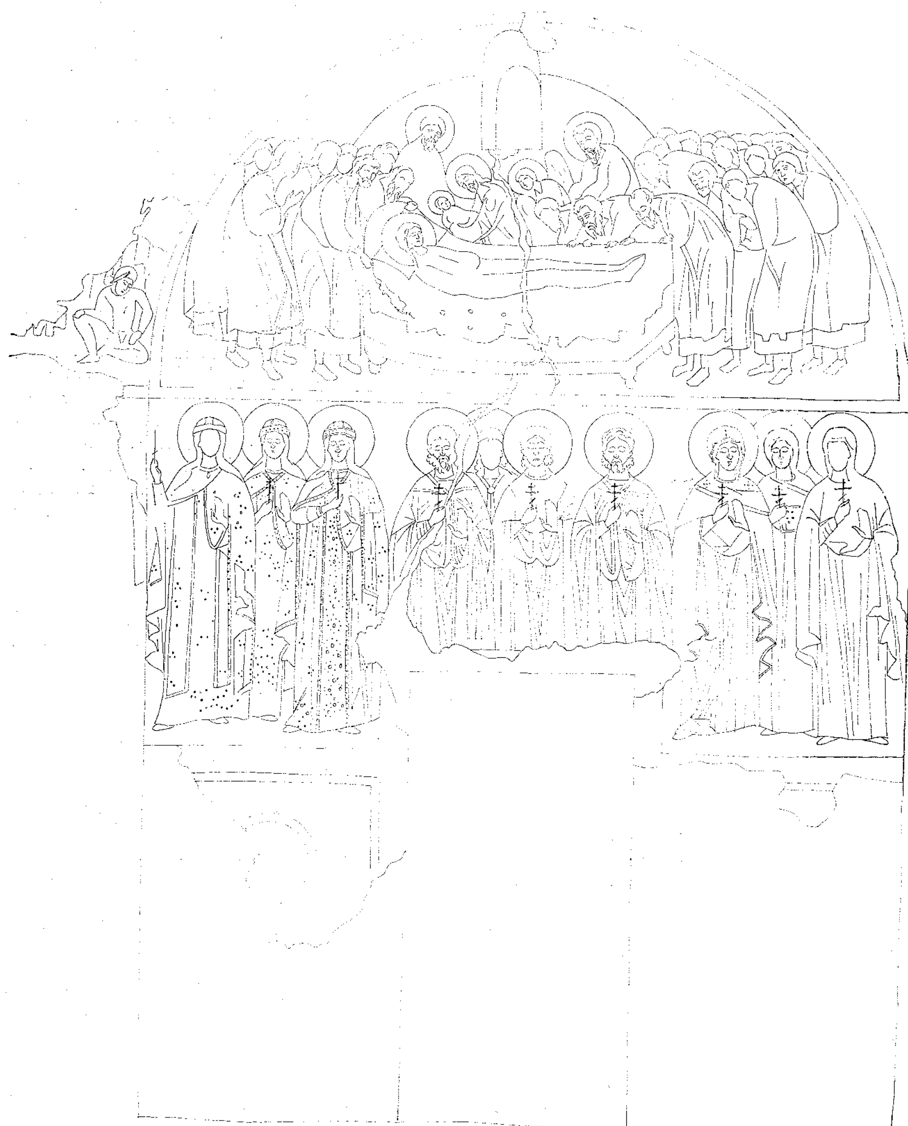
Доцнији путописци потврђују вест да је у Цариграду био поштован стуб за који је, по традицији, Христос био везан. Утицају Запада једино би се смела приписати околност да су овде стуб и бич — у вези са развијеним култом Христовог шибања, који је посебно ширио ред флагеланата — били наведени на челу дуге листе престоничких реликвија. Млађи описи светиња спомињали су, такође, Христов стуб, али га нису истицали испред осталих. Нису нам, с друге стране, познати ранији помени ове светиње у Цариграду и није искључено да је она овде доспела тек у време првог крсташког рата. На то, наиме, посредно упућује старија иконографија Христовог бичевања која, видели смо, није приказивала Христа крај стуба као познији споменици византијског сликарства.

Од руских путописаца, најраније сведочанство оставио је новгородски архиепископ Антоније који се 1200. године, пред пад престонице под латинску власт, поклонио њеним светим местима и донео драгоцене податке о реликвијама које су касније доспеле у западне земље.[47] У кратком опису новгородског ходочасника забележено је да се Христов стуб од мермера налазио испред главног олтара у средњем делу Св. апостола. Позната светиња, међутим, није упућена на Запад са другим пленом, иако се у XIII веку и у Француској спомињао део стуба који је представљао аквизицију учесника у крсташком походу.[48] Наиме, око 1350, архиепископ Стефан, такође из Новгорода, затекао је стуб у Светим апостолима на истом месту, близу врата која воде у олтар, и записао да је начињен од зеленог камена са белим и црним жилама које су у познатој стилизацији биле назначене и у Речици. Драгоцени предмет, према престоничкој традицији оног доба коју Стефан Новгородски преноси, доспео је онде већ заслугом Константинове мајке, царице Јелене, заједно са другим познатим стубом крај којег је, кајући се, апостол Петар плакао пошто се три пута одрекао свога учитеља.[49]

Ходочасници који су у последњем столећу Царства посетили престоницу потврдили су да је Христов стуб и даље чуван као реликвија у Светим апостолима. Крајем XIV века поклонили су му се Игњатије из Смоленска (1389—1405)[50] и писар Александар (1393),[51] а затим и монах Зосим (1419—1421), ђакон манастира Св. Сергија.[52] Једино је опширни опис цариградских светиња из пера непознатог аутора, писан већ у деценијама које су претходиле османском освајању (1424—1453), пропустио да помене Свете апостоле,[53] али се зна да је храм опстао све до 1461, када га је Мехмед II порушио да би онде подигао велику исламску богомољу која је понела његово име.[54]

Стуб за који предање везује Христово мучење био је, види се, окружен изузетним поштовањем, због чега га путописци спомињу све до XV века. Нема зато сумње да је светиња својом појавом и угледом могла да утиче и на иконографију приказа овог догађаја.

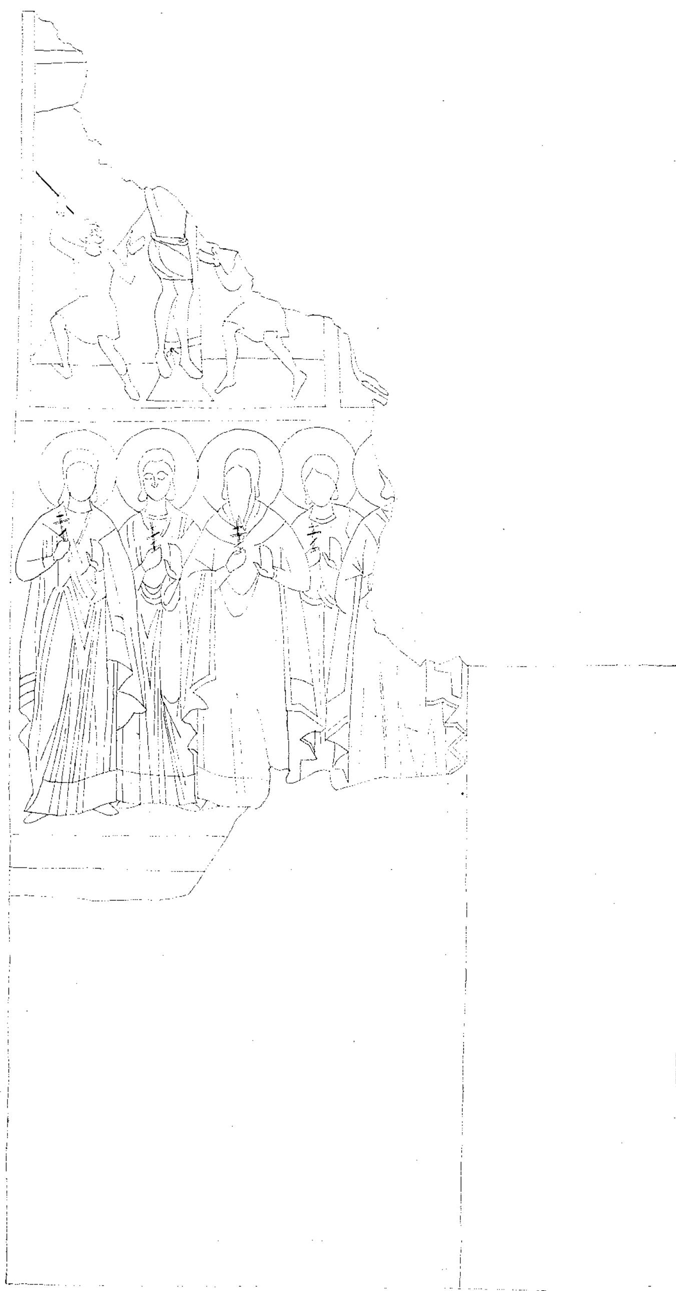
Већ је истакнуто да у солунском кругу споменика, везаном за успон уметности Палеолога, Бичевање није било представљано. Штавише, почетком XIV века



Сл. 14. Свети Ђорђе у Речици, западни зид (цртеж Ђ. Крстеској)

[45] Comte Riant, *Exuviae*, 209—210.
[46] C. Erdmann, *Die Entstehung des Kreuzzugsgedankens*, 1935, 365 — в. Г. Острогорски, *Историја Византије*, 333, нап. 6.

[47] П. Савваитов, *Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград в конце 12-го столетия*, Санктпетербург 1872, 111; B. de Khitrovo, *Itinéraires russes en Orient*, Genève 1889, 102.
[48] Comte Riant, *Exuviae*, 199, 268, 271.
[49] B. de Khitrowo, *op. cit.*, 123; R. Janin, *op. cit.*, 50.
[50] B. de Khitrowo, *op. cit.*, 136.
[51] *Ibidem*, 162.
[52] *Ibidem*, 203.
[53] *Ibidem*, 225—239.
[54] R. Janin, *op. cit.*, 53; једно време после пада престонице уз цркву Светих апостола налазило се и седиште Цариградске патријаршије — *ibidem*, 50.



Сл. 15. Свети Ђорђе у Речици, северни зид (цртеж Ђ. Крстеској)

изузетак у византијској уметности чинила је фреска у главној цркви манастира Ватопеда. Испред сликане архитектуре рашчлањених облика, који су стварали утисак ентеријера, насликан је Христос, опасан белом тканином око струка и ужетом везан за један од два мермерна стуба на десној страни слике. Пилатови људи, извијених тела и жестоких покрета, дижу на Христа удвостручене жиле, а прати их једна млађа личност, одевена у хаљину опточену бисерима. Христова фигура, у профилу, иако везана, оставља утисак као да корача; нешто даље — у непрекинутом току сликаних епизода — ка њему се већ окреће један старац из сцене Припремања крста.[55]

Захваљујући очуваним споменицима и пажљивијем коришћењу извора, особито у последње време, у већој мери је упозната делатност солунских мајстора и сагледана њихова улога у стварању стила Палеолога. Зрачење престоничке уметности могло се, с друге стране, боље пратити у познијем периоду, а управо оно је за нас од особитог значаја, с обзиром да је овде нашла места и представа Христове флагелације.

Чувена ставротека кардинала Висариона, чији се сликани део различито датује, на једном од поља са сценама Страдања има и приказ Бичевања. Уска располоЖива површина утицала је на схему композиције у чијој је средини насликан високи стуб са Христом. Његово тело, везано само изнад чланака, не ослања се ногама на доњи, проширени део стуба. Оно је при томе бочно окренуто гледаоцима, тако да га Пилатове слуге с обе стране туку четворожилним корбачима. У позадини, на левој половини сцене брдо са врхом, а на десној јерусалимски зид показују да се догађај збио изван града, на путу ка Голготи.[56]

Ставротека коју је високи црквени достојанственик 1463. даровао Scuola della Carità у Венецији била је, без сумње, дело цариградског уметника.[57] Због тога се с разлогом може узети да је приказ стуба у основи одговарао изгледу чувене цариградске реликвије. Као и у Речици, стуб је овде у доњем делу био проширен, али није имао назначену стопу, док је у горњем носио капител без посебне декоративне обраде. Најзад, као и на другим представама, његова мермерна грађа била је истакнута стилизованим шарама.

Није нам ближе познат изглед сцене Бичевања коју је на своду пећинске цркве у Иванову опазио В. Ђурић.[58] Оштећена представа, непозната иначе у бугарској уметности средњег века, није до сада у потребној мери разматрана, али и њену појаву свакако треба везати за Цариград: зидна декорација Иванова припадала је оној експресивној струји престоничког сликарства коју је, са изузетном драмском снагом, далеко на северу касније прославио мајстор Теофан Грк.[59]

У новгородској цркви св. Теодора Стратилата непосредни следбеник великог цариградског уметника насликао је Бичевање са другачијим избором и распоредом учесника. Догађају овде, на десној страни сцене, присуствује и Пилат који испруженом руком заповеда, док његов слуга, у средини, шиба Христа везаног за стуб.[60] Традицију да је Христос на овај начин био мучен, видели смо, забележили су већ новгородски архиепископи Антоније и Стефан када су као ходочасници обишли цариградске цркве. Њихови описи могли су седамдесетих година XIV века да утичу на иконографију Бичевања, али се чини вероватнијим да је непознати руски уметник,[61] заједно са начином рада Теофана Грка, прихватио од њега и ову тему везану за култ у престоници. Познати мајстор, показују то и

[55] G. Millet, *Monuments de l'Athos*, I, Paris 1927, t. 92, 1.

[56] K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić, *Ikone sa Balkana*, Beograd — Sofija 1970, t. 76, стр. LXXX—LXXXI.

[57] Док Г. Мије и С. Бетини виде у реликвијару кардинала Висариона дело итало-критске школе (G. Millet, *Recherches*, 668; S. Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziane e i madonneri*, Padova 1933, 52), А. Ксингопулос и М. Хадзидакис сматрају да је у питању дело грчких мајстора из друге половине XIV века (Ἀ. Ξυγγόπουλος, Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν, Ἀθῆναι 1957, 75—79; исти у каталогу изложбе *Art byzantin — art européen*, Athènes 1964, 206—207, № 187; M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise*, Venise 1962, p. XLIX, n. 3; исти, *Ikone sa Balkana*, стр. XXXIII). В. Н. Лазарев, међутим, истиче да су представа Распећа и сцене Страдања око ње сачувале најчистије одлике позне уметности Палеолога и мисли да их је у другој половини XV столећа насликао цариградски уметник настањен у Венецији (В. Н. Лазарев, *„Маньера грека" и проблема критской школы*, Византийская живопись, Москва 1971, 386 и нап. 34).

[58] E. Bakalova, *Sur la peinture bulgare de la seconde moitié du XIV^e siècle (1331—1393)*, Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 61—65.

[59] Слику Бичевања у живопису Иванова, по нашем мишљењу, не би требало везивати за идеје исихаста или њихов начин молитве, с обзиром да је она знатно раније нашла своје место у приказима Христовог страдања и да је негована у различитим друштвеним срединама. Њена појава на скупоцено украшеној ставротеци кардинала Висариона, чији је крст окован по наруџбини члана царске династије, свакако није била израз исихастичких идеала.

[60] Н. Окунев, *Вновь открытая роспись церкви св. Феодора Стратилата в Новгороде*, Известия Императорской археологической комиссии 39 (1911) 94.

[61] О сликару фресака у новгородској цркви св. Теодора Стратилата, непосредном следбенику Теофана Грка, в. В. Н. Лазарев, *Искусство Новгорода*, Москва — Ленинград 1947, 77—78; исти, *Феофан Грек и его школа*, Москва 1961, 48—52.

други примери, добро је познавао узоре у главном граду Царства, које је слободно тумачио у новој средини.

У XV столећу, колико нам је познато, представе Бичевања нису се сретале. У цркви св. Димитрија у Бобошеву није била насликана ова сцена, као што је погрешно наведено у познатом прегледу бугарског сликарства, него Ругање Христу.[62] Тек у следећем столећу она је поново приказивана, и то махом на Атосу.[63] У манастирима Лаври, Ставроникити, Ксенофону и Дионисијату[64] њене представе могле су да нађу свој узор у знатно старијој декорацији Ватопеда, али чињеница да су их извели мајстори са Крита, где су у тешким данима Царства и по његовом паду непосредно избегли многи цариградски уметници,[65] пре говори да су преко њих на Свету Гору доспели изворни облици престоничког искуства.[66]

Једина до сада позната представа Бичевања у нашој средњовековној уметности, у Марковом манастиру, својом основном схемом истовремено је била најближа приказу у Речици. Догађај је и овде насликан испред брда једноставног изгледа, које се на левом крају везује за предео претходне сцене, док позадину у целини затвара зид са базиликалним здањем на једној и кулом на другој страни. Представа је сведена само на Христа — везаног за руке и ноге, тако да његово тело виси на мермерном стубу — и две особе које га туку превијеним бичевима усађеним у кратке држаче.[67] Начин сликања Христове фигуре, леђима нешто више окренуте ка левој страни, изглед Пилатових људи одевених у кратке хаљетке, њихови ставови и карактер пластичне моделације уверавају да није у питању било само исто иконографско решење, коришћено при сликању ове ретке сцене, него и дело истог, познатог уметника који је шездесетих и седамдесетих година XIV века оставио поред Марковог манастира и више других целина зидног сликарства у Охриду и околини.

Као што је напоменуто, иконографији Бичевања у византијској уметности највише је пажње посветио Г. Мије. Напуштање старог начина приказивања, какав је одликовао минијатуре из XI и XII века, он је протумачио утицајем западне уметности у којој је Христос врло рано био сликан крај стуба за време шибања.[68] Нема сумње да се у основи овог иконографског решења на Западу налазило поштовање стуба у Јерусалиму, који су као драгоцену реликвију виђали поклоници из Француске и других земаља још од IV века,[69] али промену у византијској иконографији пре је могла да изазове одговарајућа традиција у Цариграду, где се исто тако, у храму Светих апостола, чувао део Христовог стуба. Разумљиво је, с друге стране, да се то испољило управо у доба Палеолога, када се сликарство отварало различитим изворима у настојању да обогати наративни карактер својих представа.

Л. Мирковић, објављујући сцену из Марковог манастира, покушао је само да утврди њену иконографску основу, опазивши да јеванђеља не описују начин на који је Христос био шибан. Приказ мучења уз стуб, по његовом мишљењу, ослањао се на знатно старије сведочење ходочасника из Бордоа (333—334) и других особа које су посетиле Јерусалим и виделе ову реликвију, па је тако и вест да је стуб био мермерне грађе дошла до израза у Марковом манастиру.[70] Зачудо, Мирковић се уопште није користио Мијеовим монументалним делом, где су били наведени и други примери ове сцене у византијској уметности и изложено схватање о западном пореклу њене иконографије.

Сцену Бичевања у Марковом манастиру посебно је истакао С. Радојчић у своме прегледу српског средњовековног сликарства, говорећи о наративној развијености циклуса у којем је она добила запажено место. Саму тему, међутим, Радојчић није везао за Запад, иако је његов утицај видео у стилу овог значајног споменика.[71] Насупрот томе, Т. Велманс је сцену сматрала непосредном позајмицом из западне уметности, превиђајући да пример из Марковог манастира није изузетак.[72] Једино је В. Ђурић упозорио да се Бичевање сликало на делима дубоко византијског духа, на фрескама Иванова и ставротеци кардинала Висариона.[73]

Познате представе Христове флагелације допуштају да се данас другачије сагледају извори и путеви распростирања ове теме, за коју је владало уверење да се на фрескама византијског стила јавила под утицајем италијанског сликарства. У солунској средини и областима где су деловали њени мајстори у XIV и XV веку, укључујући и значајну струју Моравске школе, слика Бичевања није била позната. Једина представа забележена је у Марковом манастиру у чијем се сложеном и необичном ансамблу и иначе јавља више јединствених или ретких композиција чији су иконографски извори остали загонетни. Насупрот томе, на широким просторима источнохришћанске уметности од Новгорода до Крита, који су непосредним нитима били везани за престоницу Царства, ова епизода је негована на различите начине све до поствизантијског доба, када је настављено приказивање заслугом цариградских уметника и њихових настављача у срединама које су их прихватиле.

---

62 Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, 137, нап. 175.

63 Колико нам је познато, код нас је Бичевање у овом периоду представљено само још у цркви св. Атанасија у Шишеву. Појава ове теме, међутим, уз још једну иконографску особеност, протумачена је утицајем западног сликарства, оствареним преко Свете Горе или Грчке (С. Петковић, *Зидно сликарсшво на йодручју Пећке йашријаршије 1557—1614*, Нови Сад 1965, 72—73, 113). Шире, продори западњачких и светогорских узора у ово доба, ипак, нису били забележени, док је видљиво било интересовање шишевског мајстора за решења која је пружало старије сликарство скопског краја. Због тога нам се чини природнијом мисао да је сликар Светог Атанасија, стварајући своју еклектичну целину, ову сцену преузео из програма недалеког Марковог манастира.

64 G. Millet, *Recherches*, 659.

65 M. Chatzidakis, *Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300—1550)*, Contribution to the International Balkan Conference held at UCLA, October 23—28, 1969, Mouton 1972, 182.

66 Разумљиво је зато да Бичевање наводи и сликарски приручник Дионисија из Фурне, писан са добрим познавањем светогорске традиције у којој је ова тема више пута сликана. Позивајући се на јеванђеље по Јовану, XIX, 1, Дионисије упућује да Христа треба приказати са лактовима на леђима, везаним уз стуб, између двеју фигура које га туку (*Ерминија*, 106). Непознати аутор Додатка III у петроградском издању овог приручника сцену Шибања спомиње само као једну у низу епизода Христовог страдања (*Ерминија*, 266).

67 Л. Мирковић — Ж. Татић, *Марков манасшир*, 58, сл. 60.

68 G. Millet, *Recherches*, 652.

69 F. Cabrol — H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, fasc. LI—LII, Paris 1922, col. 1639 (текст H. Leclercq). Представом Бичевања у западном сликарству у последње време бавио се M. Schapiro, *On an Italian Painting of the Flagellation of Christ in the Frick Collection*, Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi, I, Roma 1956, 29—53, у вези са једним тосканским делом из XIII века (уз извесне допуне, текст је поново објављен у збирци његових радова Late Antique, Early Christian and Mediaeval Art, III, New York 1979, 355—379). Наводећи старије и истовремене приказе са различитим иконографским решењем, аутор је размотрио и њихове везе са покретом флагеланата који су — као братства Battuti — наручивали поједина дела, а сликом Бичевања украшавали и своје статуте.

70 Л. Мирковић — Ж. Татић, *на нав. месшу*.

71 С. Радојчић, *Сшаро срйско сликарсшво*, Београд 1966, 156—160.

72 T. Velmans, *Infiltrations occidentales dans la peinture murale byzantine au XIVe et au début du XVe siècle*, Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 43, нап. 40. Аутор уз то истиче да се у Византији понекад приказује Бијење Христа које личи на Ругање, на пример, у Дечанима, али да га не треба мешати са представом из Марковог манастира. Наведена дистинкција, међутим, нема никакве основе у византијској иконографији и представља чудан неспоразум: сцена коју наводи Т. Велманс (цитирајући изд. В. Петковић, *Манасшир Дечани*, II, Београд 1941, т. LXXVI) не приказује Христово мучење, него страдање апостола Тимотеја који је завршио живот под батинама незнабожаца (уп. П. Мијовић, *Менолоі. Исшоријско-умешничка исшраживања*, Београд 1973, 332); Христово бичевање уопште није представљено у Дечанима.

73 В. Ђурић, *Визаншијске фреске у Јуіославији*, 218, нап. 105.

У одсуству других вести о цркви св. Ђорђа у Речици, време настанка њених фресака може се одредити једино у вези са другим делима ове охридске радионице. Као што је познато, зидни украс малог Григоријевог параклиса и трема Богородице Перивлепте изведен је 1364/5, а истој сликарској целини припадала је и декорација њене јужне капеле. Око 1368. насликан је, затим, први слој живописа Богородице Болничке, при чему су и остали споменици овог круга били везани за седму и почетак осме деценије, тј. за време охридског поглавара Григорија II. Досадашња сазнања пружила су могућност да се делатност ових мајстора следи до завршетка Марковог манастира 1376/7. године. Користимо, због тога, прилику да овде објавимо потпуно читање ктиторских натписа који садрже поуздане хронолошке ослонце за праћење развоја ове значајне стилске целине у сликарству Македоније.

Добро очувани грчки натпис у параклису св. Григорија исписан је на западном зиду, изнад улаза у мали простор.[74]

† Ἀνιγέρθη καὶ ανιστωρίθη ὁ θεῖος καὶ πάνσεπτος ναὸς · τοῦ ἐν ἁγίοις π(ατ)ρ(ὸ)ς ἡμῶν ἀρχιεπισ|κόπου Κωνσταντινουπόλεως, Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου · διὰ σινδρομῆς καὶ ἐξόδου · τοῦ π|ανιερωτάτου ἐπισκόπου Δαβόλεως | Γρηγορίου εἴτι Σελασφόρου · ἐπὶ τῆς βασιλειας | Στεφάνου τοῦ Οὔρεσι · ἀρχιερατέβοντος δὲ τῆς Πρώτης Ἰουστηνιανὴς τοῦ παναγιω|τάτου αρχιεπισκόπου Γρηγορίου · ἐπὶ ἔτ(ου)ς ͵Ϛ̃ Ω̃ Ο̃ Γ̃: ἰνδ(ικτιῶνος) Γ̃: ~

Текст о грађењу и живописању цркве св. Димитрија у Марковом манастиру, над јужним вратима наоса, у знатној мери је оштећен, али се може прочитати:[75]

† Изволенїемь ѡ[т]ца и вопльщенї[е]мь с(и)на · и сьше[с]твиемь с(ве)т(а)го д(оу)ха · ѡбнови | се и пописа си с(ве)ты и б(о)ж(е)ставни храмь · с(ве)т(а)го и [ве]ликѡм(оу)ч(е)н(и)ка Х(ри)с(то)ва · побѣдѡносца, | и мυроточ(ь)ца Димит[рия] сь ѹсрьдїемь [и по]тьщаниїемь · бл(а)говѣрнаго кралия | Вл(ь)кашина сь бл(а)говѣрн[еи] крал(и)це · Єлены [· и сь пр]ѣв(а)злюбленымь ею и прьвор(о)дни|мь с(и)номь · бл(а)говѣрним(ь) · крал(е)мь Маркомь · и Андре[ашем(ь) ·] и Иванїшем(ь) · и Димїтром(ь) вь лѣт(о) ͵ѕ ѿ п̃ е̃ · | сы же монастирь нач[е] се здати вь лѣт(о) · ͵ѕ · ѿ · н̃ · г̃ · вь д(ь)ни благовѣрнаго цара Стефана · и хри[с]то[люби]|ваго кралия · Вл(ь)кашина · а сьврьши се · вь д(ь)ни бл(а)говѣрнаго · и христолюбиваго кралия Марка.

---

[74] Натпис је први објавио П. Н. Милюков, *Христианския древности Западной Македонии*, Известия Русского археологического института в Константинополе IV 1 (София 1899) 92 (у напомени), по своме препису начињеном на путовању претходне године. Његову садржину је затим преузео и публиковао, не наводећи порекло, Ј. Иванов у оба издања своје књиге (Й. Иванов, *Български старини из Македония*, София 1908, 212; 1931², 39). Сви познији аутори, међутим, користили су се текстом из збирке Јорданова као његовим преписом, исправљајући грешке у епитету архиепископа Григорија (И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия (от основаването й до завладяването на Балканския полуостров от турците)*, I, София 1924, 341, нап. 3) и индикту 13 уместо 3, који у ствари одговара години 6873 (Г. Острогорски, *Серска област после Душанове смрти*, Београд 1965, 85, нап. 16; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, 122).

[75] По свему судећи, ктиторски натпис из Марковог манастира био је оштећен већ у време када га је, пре нешто више од једног столећа, први прочитао П. Срећковић, *Путничке слике. Фамилијарна гробница Мрњавчевића*, ГСУД XLVI (1878) 220—221. У његов препис је посумњао И. Руварац, *Прилошци к објашњењу извора српске историје*, ГСУД XLIV (1881) 39, због чега је И. Јастребов још једном, према сопственом читању, објавио његов текст уз исправке које нису биле значајнијег карактера — И. Јастребов, *Наставак бележака из мог путовања по Старој Србији, Из мога путничког записника*, ГСУД 57 (1884) 69. Натпис је, међутим, после тога, заједно са низом историјских и светитељских ликова, био прекривен масном бојом по налогу бугарског митрополита Максима (А. Стевановић, *Једно занимљиво откриће у изгледу*, Српски књижевни гласник I, 1920, 372), али се у његову садржину у основи није сумњало, тако да је она више пута издавана и касније по преписима Срећковића и Јастребова (П. Н. Милюков, *Христианския древности*, 134—135; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902, 58, бр. 187 и 188; Л. Мирковић — Ж. Татић, *Марков манастир*, 2; Й. Иванов, *Български старини*, 1931², 118—119). Тек пре десетак година, залагањем стручњака који су чистили фреске у Марковом манастиру (С. Спировски, *Резултати од конзерваторските работи на фреско-живописот во црквата свети Димитрија — Марков манастир*, Гласник на Институтот за национална историја XV 2, 1971, 239 и д.) поново је откривен премазани ктиторски натпис, а затим и објављен са коментарима и калком који је, разумљиво, показао да је текст данас у већој мери оштећен него у време када је први пут преписан — Н. Ношпал Никуљска, *За ктиторската композиција и натписот во Марков манастир — село Сушица, Скопско*, ГИНИ (1971) 225—226, 235—238. Ново читање није донело веће разлике у односу на раније верзије, али је драгоцену новост представљало откривање године сликања 1376/7 (ѕѡпе). У поменутој расправи о сликарима Марковог манастира и њиховом охридском пореклу, В. Ђурић је објавио натпис у преводу на савремени језик и истакао могућност да је последњи знак са бројном вредношћу године могао да буде и θ (9), тако да поред године 6885 (1376/7) треба узети у обзир и 6889 (1380/1). Најзад, цртеж натписа из Марковог манастира — према издању Н. Ношпал-Никуљске — публиковао је и С. Мандић, *Балада о Срећковићу*, *Древник*, Београд 1975, 134, наводећи обе хронолошке претпоставке, а још једном, у преводу на савремени македонски језик, и Н. Ношпал-Никуљска, *Марковиот манастир — монумент како документ низ историјата*, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија I, Скопје 1975, 405. Наше читање, уз копију коју је са искуством и пажњом начинила колегиница Ј. Проловић, открива више података на истрвеним површинама, упркос чињеници да је натпис у међувремену изгубио на својој читљивости. Овде не сматрамо потребним да наведемо све допуне и разлике у односу на раније лектуре. Заслужује, ипак, да се нагласи да се у првом делу натписа поред *обнове* храма истиче његово *сликање*. С друге стране, у свим досадашњим издањима, свакако под утицајем првог Срећковићевог читања, међу децом краља Вукашина и краљице Јелене помињу се и њихове кћери. У ствари, на овом месту, уместо речи *штерми* стоји *првородни*, као један од епитета уз име краља Марка. Истицање првородности владар који је после битке на Марици наследио очеву власт није било необично, с обзиром да се начело примогенитуре поштовало у породици и да је, у истом духу, на ктиторском натпису у цркви св. Андреје на Треску уз име ктитора Андреаша назначено да је био други син краља Вукашина и краљице Јелене. Уз то, ако се има у виду посебан однос према мушким потомцима династије, истицање владаревих кћери испред синова Марка, Андреаша, Иваниша и Дмитра — и то без навођења њихових имена чији би редослед у том случају морао да одговара узрасту — било би сасвим необично. На крају, треба

Сл. 16. Параклис св. Григорија уз цркву Богородице Перивлепте у Охриду, ктиторски натпис (цртеж Р. Бакића)

Сл. 17. Марков манастир, ктиторски натпис на јужном зиду наоса (цртеж Ј. Проловић)

Зидне слике цркве св. Ђорђа у Речици, изведене вероватно седамдесетих година XIV века, потврдиле су мишљење да је охридска сликарска радионица из времена архиепископа Григорија II дужи низ година украшавала храмове у градском језгру Охрида, у анексима Свете Софије, у Климентовој цркви св. Пантелејмона, и у параклису Богородице Перивлепте, при чему су се њени мајстори, поред најугледнијих споменика архиепископског средишта, прихватили и сликања других, мањих објеката — на пример, Богородице Болничке или, изван града, у границама охридске епархије, Богородице Пештанске. Живопис у Речици сада показује да су они радили фреске и за сеоске цркве у залеђу. Поред верника у своме селу, црква св. Ђорђа окупљала је свакако и паству из суседних насеља. Имајући, с друге стране, у виду да је рад у Охридској епархији био под непосредном ингеренцијом охридског архиепископа, обнова и живописање овог споменика изведени су вероватно заузимањем самог тадашњег поглавара Григорија II.

Особеност цркве св. Ђорђа у иконографији овог времена огледа се, поред сцене Бичевања, у избору и распореду фигура прве зоне у западном делу наоса. Пажњу привлачи приказивање светих жена које су страдале за веру, као и мученика који припадају категорији ратника. Истакнути свети војници Димитрије, Теодор Тирон, Теодор Стратилат и, можда, Прокопије били су вероватно насликани уз Деисис, на северном зиду наоса, док су на јужном, поред св. Ђорђа — као и у малим једнобродним црквама овог доба у Охриду — представљени св. Климент као заштитник града, св. Никола, Пантелејмон и др. Тематика прве зоне у Речици била је замишљена у складу са потребама сеоских цркава, где се избор светитеља прве зоне унеколико разликовао од тематике манастирских храмова.

Као што је већ истакнуто, у ликовима архијереја и анђела у композицији Поклоњења жртви открива се начин рада главног, првог сликара радионице. Он је учествовао у декорисању олтарског простора, али се не може рећи да ли су друге фреске у цркви биле његов рад пре него што се обави чишћење читавог ансамбла. Највећи део циклуса Великих празника на јужном своду цркве био је, по свој прилици, дело другог мајстора. Поређење преосталих делова са фрескама јужног параклиса Богородице Перивлепте показало је очигледну сродност у композиционим решењима, типовима глава и колористичкој обради, што указује да је удео другог уметника у Речици свакако био врло значајан.

При данашњем познавању рада ове скупине сликара, живопис цркве св. Ђорђа јасно показује да су оба мајстора тесно сарађивала и у великој мери усагласила свој начин рада, иако је само главни сликар стекао истакнуто место међу водећим уметницима друге половине XIV века у Македонији и, шире, у сликарству византијског стила уопште. Живопис у Речици, разуме се, поставља и друга питања која се тичу развоја и особина њиховог стила, пре свега у вези са очигледном тежњом ка свођењу облика и постизању синтезе, с једне, и наглашеном експресивном снагом у Марковом манастиру, досегнутом у познијој фази њиховог рада, с друге стране, али та питања заслужују посебну расправу која би почивала на анализи свих сликарских целина ове охридске радионице.

забележити да је последњи словни знак, који је означио годину сликања, својим траговима у пигменту и карактеристичним оштећењима допустио да се препозна слово Е са бројном вредношћу 5, и тиме потврди закључак да је зидна декорација у Марковом манастиру приведена крају 1376/7. године.

L'église de St. Georges à Rečica près d'Ohrid

Cvetan Grozdanov et Gojko Subotić

La petite église à une nef et voûte en berceau dans le village de Rečica, à une vingtaine de kilomètres au nord d'Ohrid, a probablement reçu sa forme actuelle dans les années soixante-dix du XIV[e] siècle, immédiatement avant d'être ornée de fresques. L'édifice se termine à l'est par une abside semi-circulaire, triangulaire à l'extérieur, pendant que la proscomidie et le diaconicon se réduisent à des niches pratiquées dans l'épaisseur des murs. Le puissant arc en tuf de la façade occidentale correspond à la voûte en berceau et encadre une lunette sur laquelle St. Georges, patron de l'église, pouvait avoir été représenté. Il semble que dans sa partie inférieure l'église ait été cachée par un léger portique en bois. En plus de son entrée occidentale, une entrée a été pratiquée dans le mur sud. Les pilastres plates de la partie occidentale du naos, d'une hauteur d'environ deux mètres, n'atteignent pas au début de la voûte et montrent que l'église avait jadis une structure spatiale plus complexe. Elle appartenait au type de la croix réduite inscrite à coupole (v. fig. 3) qui plus tard a été transformé en simple forme longitudinale. Il est vraisemblable que seulement quelques décades, ou un peu plus d'un demi siècle, se sont écoulés depuis la construction de l'église dans sa forme initiale jusqu'à sa reconstruction.

Il n'y a aucune mention de l'église dans les sources historiques et jusqu'à présent elle est restée tout à fait inconnue dans la bibliographie, malgré les recherches intensives effectuées sur l'héritage artistique d'Ohrid, en particulier sur la peinture du XIV[e] siècle.

La peinture murale est fortement endommagée, mais on peut en déduire la plus grande partie du programme iconographique. A l'intérieur de l'abside, dans l'espace de l'autel, se trouvent la Vierge et l'Adoration de l'Agneau. Sur la voûte et sur la surface voisine des murs plus étroits se suivent les grandes fêtes: l'Annonciation, la Nativité du Christ, la Présentation au Temple, le Baptême, la Transfiguration, la Résurrection de Lazare et l'Entrée à Jérusalem qui n'ont été conservées que dans leur partie supérieure, pendant que le reste, si l'on en excepte la Dormition sur le mur occidental, a presque complètement disparu. Dans la zone médiane ne sont restées, des scènes représentant la Passion, que quelques parties de la Trahison de Judas et de la Flagellation. Dans la zone inférieure des figures de saints en pied entières existent surtout sur le mur occidental. Deux fragments du côté sud montrent que le patron de l'église St. Georges avait été peint auprès de l'ancienne iconostase.

Dans leur ensemble les sujets et la répartition de la peinture murale correspondent à la manière dont on ornait au XIV[e] siècle les églises d'Ohrid plus petites, quoiqu'on ne connaisse pas pour le moment de monument où le cycle de la Passion soit aussi développé qu'à Rečica. L'analyse de la peinture nous ramène au fameux atelier de peinture qui au cours de la septième et de la huitième décade du siècle a peint des fresques à Ohrid et dans ses environs et qui a atteint à sa plus haute expression à Markov Manastir, près de Skoplje (1376/77). Comme il a déjà été prouvé, ces artistes se rattachaient par leur formation artistique et les particularités de leur style à Jean Teorijanos qui travaillait à Ohrid vers le milieu du XIV[e] siècle. On peut certainement leur attribuer la première couche dans l'église de la Vierge de l'Hôpital, la décoration de la chapelle sud flanquant l'église de la Vierge Péribleptos, les figures de saints auprès de l'entrée dans la nef septentrionale de Sainte Sophie, une partie de la peinture murale de St. Pantéléimon rénové (fondation de St. Clément d'Ohrid) et la décoration de l'église rupestre de la Vierge de Peštani. Par le procédé pictural employé la plus grande partie des fresques de la Galerie de l'archevêque Grigorios à Sainte-Sophie leur ressemblent déjà, et plus tard les fresques de la chapelle de l'évêque Grigorios et celles du portique de la Vierge Péribleptos. Le traitement caractéristique de certaines scènes, le choix et la disposition des saints dans la zone laplus basse qui sont représentés en groupes si bien que les uns cachent en partie les autres et une série de particularités de la touche elle-même, établissent sans aucun doute qu'un des principaux artistes du fécond atelier d'Ohrid qui a aussi peint les murs de Markov Manastir a participé à la décoration de l'église de St. Georges à Rečica.

Quant au programme iconographique, l'attention est particulièrement attirée par la scène de la Flagellation du Christ. Cet épisode, rarement traité, avait sa place dans les illustrations de la Passion dans les évangéliaires du XI[e] et du XII[e] siècle mais n'est apparu dans la peinture monumentale qu'au moment des Paléologues. Si l'on prend en considération sa fréquence dans l'art occidental, on pourrait attribuer son apparition comme une influence de l'occident et du culte à Rome et à Jérusalem de la colonne à laquelle, selon la tradition, le Christ était attaché pendant la Flagellation. On oublie, ce faisant, qu'à Constantinople, dans l'église des Saints Apôtres, l'on vénérait aussi une colonne du Christ, qui, selon la tradition locale, y aurait été apportée par l'impératrice Hélène. La plus ancienne mention de la Colonne du Christ dans la capitale byzantine se trouve dans une source occidentale, dans la lettre d'Alexis 1[er] Comnène au comte Robert de Flandre, qui, dans sa forme actuelle, a probablement été falsifiée vers 1105—1106, pour animer les Croisés dans leur campagne contre Byzance. La prétendue exhortation de l'empereur aux Croisés y est accompagnée d'une liste des trésors de Constantinople dans lequelle figure, en premier lieu, la »statua ad quam (Dominus) legatus fuit« et aussi le »flagellum a quo fuit flagellatus«. Probablement qu'il s'agissait d'un rapport d'un pélerin ou d'un participant de la première croisade qui connaissait bien les monuments de Constantinople et ses reliques. L'exactitude de ce fait a été confirmée par l'archevêque de Novgorod Antoine en 1200 et par plusieurs voyageurs russes, qui nous ont même laissé des descriptions de son aspect et de son emplacement dans l'église des Saints Apôtres. D'autre part presque toutes les scènes de la Flagellation dans la peinture byzantine — à l'exception de celle de Vatopedi datant du début du XIV[e] siècle et de celle de Markov Manastir dont les sources iconographiques ne sont d'ailleurs pas assez claires — se rattachent directement ou indirectement à Constantinople, ce sont: celle de la stavrothèque du cardinal Visarion à Venise, la fresque à Ivanovo en Bulgarie, celle dans l'église de St. Théodore le Stratilate à Novgorod dont l'auteur était sous l'influence immédiate du maitre constantinopolite Théophane le Grec et finalement les représentations de la scène dans les monuments du Mont Athos datant du XVI[e] siècle, peintes par des maitres crétois fidèles à l'héritage de l'art de la capitale. Sur toutes ces représentations de la Flagellation dans la peinture murale, le Christ est lié à une colonne, qui n'avait pas été représentée dans la peinture des miniatures plus anciennes. On ne devrait donc pas exclure la possibilité que cette colonne ait été apportée à Constantinople en tant que relique pendant la première croisade, lors du pélerinage de l'empereur Alexis en Terre Sainte. Tout en étant relativement rares, les représentations de la Flagellation, réparties sur le vaste territoire de l'art chrétien oriental, par leur rattachement à Constantinople, montrent que ce sujet a été traité sous l'influence de la capitale qui gardait avec vénération la colonne et les verges du Christ. En Serbie même les monuments iconographiquement les plus riches tels que Dečani et Matejič, de même que les monuments de l'école de la Morava qui se rattachent aux ateliers de Thessalonique, n'ont pas traité ce sujet. Son apparition n'était donc pas typiquement occidentale. Si bien que l'on ne pourrait pas attribuer son apparition dans la peinture murale du XVI[e] siècle aux environs de Skoplje à des influences occidentales, mais à celle de modèles plus anciens de l'art du pays, probablement de la représentation de cette scène dans Markov Manastir.

of late Byzantine and early Ottoman

In this article, we shall try to find out whether the techni-
ıes of Byzantine and Ottoman masonries are similar or
ɔt, by means of the heart motive, seen commonly on deco-
tions of both periods. Late Byzantine and early Ottoman
asonry is usually composed of stone, brick and mortar.

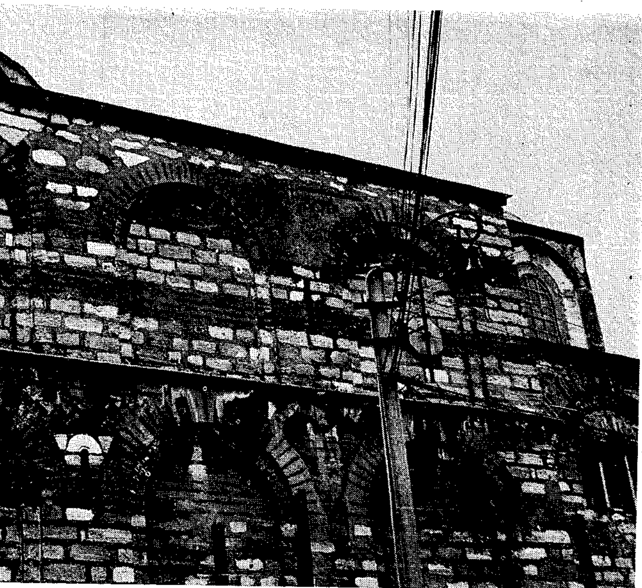
Brick, known for centuries and used in Mesopotamia
ıd around it, is an architectural element. The Romans loved
ick and used it extensively in architecture. The Byzantines
arned the use of brick and mortar from the Romans.

On the other hand, stone is an architectural element
ed mainly for constructive purposes and it caused simi-
ities or differences, when used alternately with bricks
walls.

The combination of brick, stone and mortar was
t only characteristic of the masonry of late Byzantine
chitecture, but it is also accounted for vivid and bright
corations on the façades of buildings.

We may say that in Byzantine architecture, especially
ring the late Byzantine period there are wall decorations which help the dating of buildings. These decorations show similarities and resemblances that may be dated within the span of fifty years of the same century. I want to suggest that this is valid not only for the architecture of its origin but also for the architectures of the neighbouring countries. The best example of this is the heart motive seen on an Ottoman monument of the 14th century. The heart motive, worked out on the outer face of a wall, as a niche architecturally, can be seen in Istanbul, on the north wall of the monastery of Chora (Kariye), on the east wall of the south church of the monastery of Lips (Fenari Isa) and on the wing added to the south wall of the monastery of the Saviour, (fig. 1, 2, 3). The monastery of Chora[1], which was originally built in the 6th century, was repaired in the middle Byzantine period (11th century) but it was completely destroyed after the Latin invasion and was rebuilt in 1313 by Theodore Metochitès. It has two heart motives: one of them is filled in, and is located on the other face of the north wall added to the middle part of the building. There is another heart motive on the eastern façade of the added wing (1340) of the south church which itself was added to the church of monastery of Lips in 1290. This monastery[2] was built during the tenth century (910) by Konstantin Lips (fig.4). The third example may be seen on the outer face of the south wall of the lower part of the monastery of the Saviour[3], adjacent to Incili Kösk which is situated around Sirkeci--Cankurtaran. The date of the original building is not known, but Janin states that it was repaired in the 14th century (around 1320) and we may therefore assume that the heart motive on the outer face of the south wall of the monastery of Soter was made during the same period.

The reconstructions of the church made respectively by Gurlitt[4] (fig.5) and Wulzinger,[5] show only one heart motive but Mamboury's[6] reconstruction of the wall made in 1934, contains more than one heart motive just like the monastery of Chora (fig. 6). We may assume that this heart motive was used in Christianity to symbolize eternity and immortality of love, the same as the motive of the ivy leaf[7]. This motive can be seen in Istanbul on three different buildings where it is repeated more than three times.[8]





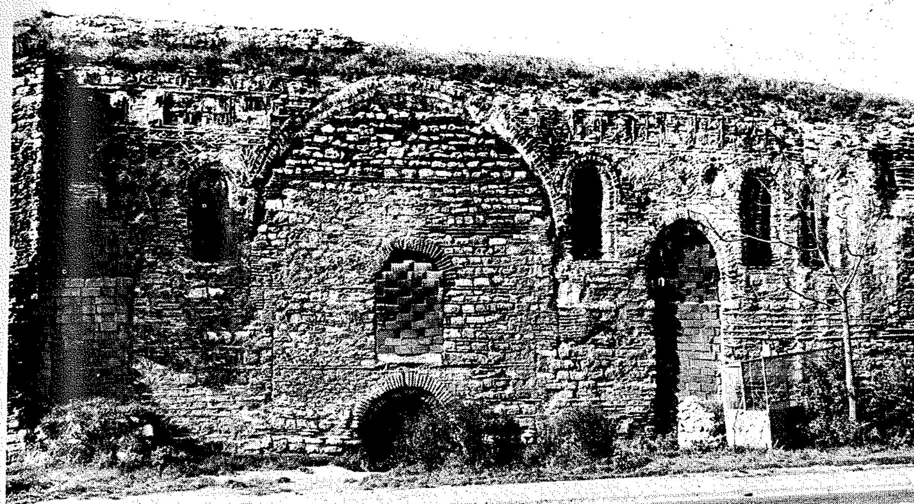
---

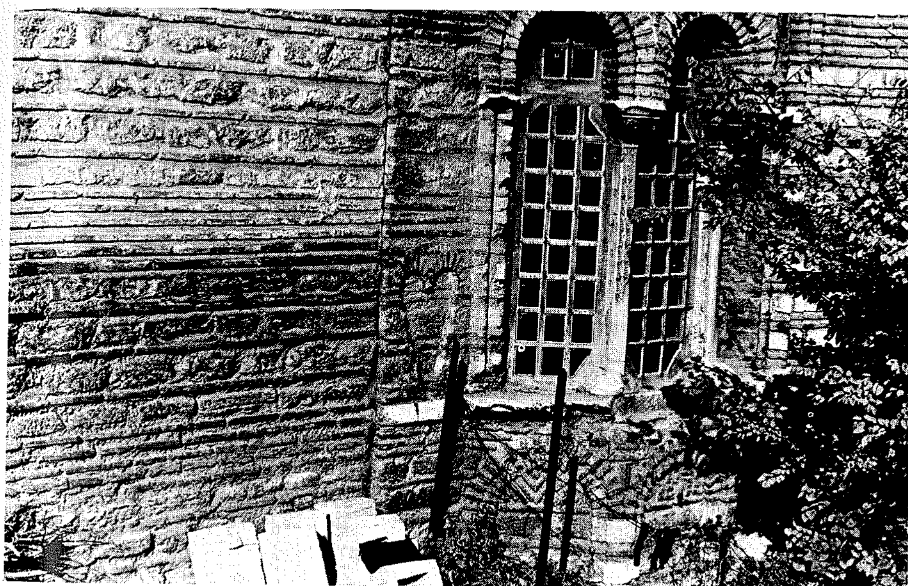
[1] D. Pulgher, *Les anciennes églises byzantines de Constantinople*, Vienne 1880, pl. XXVIII; A. van Millingen, *Byzantine Churches in Constantinople*, London 1912, pl. LXXXII; S. Eyice, *Son Devir Bizans Mimarisi*, Istanbul 1963, p. 37 and 39, fig. 92 and p. 111.

[2] A. van Millingen, *Byzantine Churches*, pl. XXXV; S. Eyice, *Son Devir Bizans Mimarisi*, p. 16, fig. 33.

[3] R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin, La siège de Constantinople, 3. Eglises et monastères*, Paris 1953, p. 541—543.

[4] C.Gurlitt, *Die Baukunst Konstantinopels*, vol. I, Berlin 1907, p. 91, fig. 187.





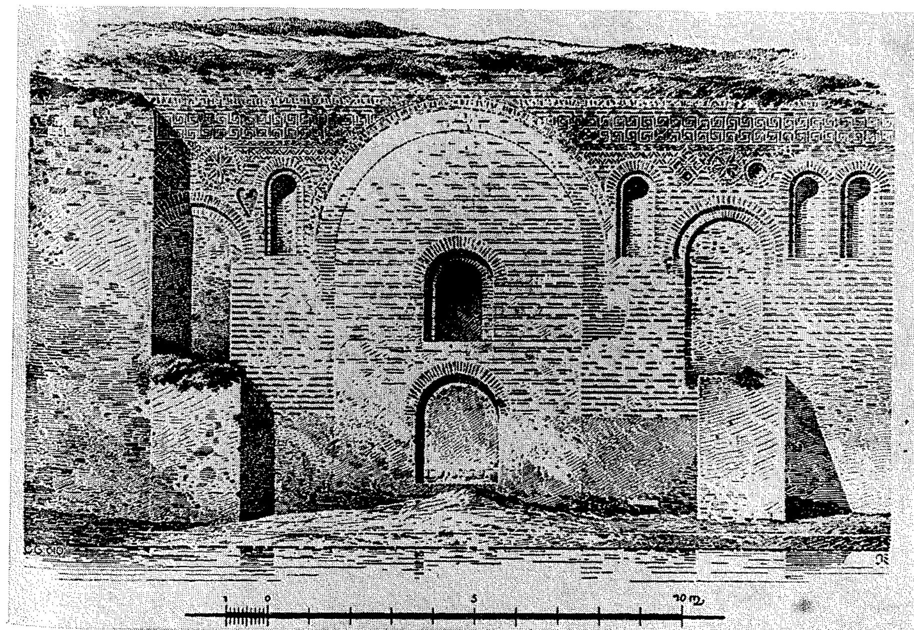


Fig. 3. Monastery of the Saviour, south wall
Fig. 4. Monastery of Lips, heart motive
Fig. 5. A picture of the Saviour which was drawn by Gurlitt, a heart motive

We find this motive which is favoured by Byzantine architecture in other cultures also, such as in the Zaviye of Mehmed Dede in Yenişehir (fig. 7).

The similarity between Byzantine heart motives seen on the afore mentioned walls and the one on the outer façade of Mehmed Dede Zaviye, which is an early Ottoman building, was first noted and writen about by Prof. Semavi Eyice.[9] We understand from Prof. Eyice's article that the cause of this resemblance is the fact that Byzantine craftsmen worked for the Ottomans, using their favoured motive on an Ottoman building. A record, discovered during my research in Hoca Sadettin Efendiš Tacü-Tevarih proves that Prof. Eyice was right.[10] According to this record many Byzantine architects were liberated by Sultan Murad I, and had worked in numerous Ottoman buildings.

As Mehmed Dede Zaviye in Yenişehir was built about that time we might accept that one of these architects had worked there. I want to state that the difference of 40—50 years between the Byzantine buildings and Mehmed Dede zaviye is quite a long period and that it is difficult to assume that the same Byzantine architect might have worked on those buildings. The stamp of the same architect might be ovned to the inheritance of a family tradition or to an accustomed ability obtained by years of observation.

The truth is that the heart motive besides various other motives[11] was used commonly in the art of the Marmara region during the 14th century. If we analyze the heart motive from the point of view of the construction and masonry of the 14th century art, we will find out whether there exists the same similarity or not in the technique of the walls.

Up to now inscriptions, coins, pottery and archaeological finds were used for the dating of buildings. By means of these criteria, the date of a building was established either with absolute accuracy or approximately. Unfortunately it was impossible to date some archaeological sites because there was no helping material such as coins or inscriptions.

Thus, when such undatable buildings or walls of Byzantine architecture were found, the analysis of the structure of walls may help to date them. This can be done by comparing the results concerning the dimensions, quality and

---

of the heart motive in Yoros Castle. Since it is impossible to take measurements on the spot, we were not able to find out whether there is a connection or not between this heart motive and the others.

[9] S. Eyice, *La Mosquée-Zaviyah de Seyyid Mehmed Dede a Yenişehir, Contribution à l'architecture turque du XIVème siècle, Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens-In Memoriam Prof. E. Diez*, Istanbul 1963, p. 57, fig. 7.

E. H. Ayverdi, *Osmanli Mimarisinin Ilk Devri I*, Istanbul 1966, p. 215, fig. 304.

A. Batur, *Osmanli Camilerinde Almasik Duvar üzerine*, *Anadolu Sanati Arastirmalari* 2, /Istanbul 1970/ p. 148—149, fig. 21.

Although the author had seen the heart motive in Seyyid Mehmed Dede Zaviye, he did not point to its relation to the similar ones in the buildings of the Byzantine period in Istanbul; perhaps his attention was focused not on decoration, but on technical aspects. We found a useful interpretation of the same building and motive in Y. Demiriz, *Erken Osmanli Mimarisinde Süsleme*, Istanbul 1974/ I-Edebiyat Fakültesi unpublished thesis of habilitation /Vol. II, p. 231/.

[10] Hoca Sadettin, *Tacü-t-Tevârih vol. I*, /Trs. Ismet Parmaksizoglu/ Istanbul 1974, p. 130. The same information can be found in *Solakzâde Tarihi*, Istanbul 1927, p. 32 as an extract from Hoca Sadettin, and in Hammer's translated into many languages.

J. Hammer, *Geschichte des Osmanischen Reiches*, vol. I. Pesth 1834, p. 151.

J. Hammer, *Histoire de l'Empire Ottoman*, vol. I, Paris 1835, p. 229 — 230.

J. Hammer, *Devlet-i Osmaniye Tarihi*, vol. I /Trs. Mehmet Ata/ Istanbul 1336, p. 187. Prof. Dr. Abdülkadir Karahan adapted Mehmet Ata's translation into Turkish language in an abridged version. We can find the same information in p. 17 Hammer's, *Osmanli Devleti Tarihi*. In the original German text of Hammer's History, this information is given among the events connected with the year 1363 and we may therefore suggest that Seyyid Mehmet Dede Zaviye was built at about that date.

[11] Another Byzantine architectural element in the buildings of Bilecik of the 14th century Ottoman Art is the rounded arch, Semavi Eyice, *Son Devir Bizans Mimarisi* p. 72. On the other hand, in the Byzantine art of the same century, the Ottoman architectural element in Byzantine buildings of Istanbul is the bended pointed arch.

S. Eyice, *Bizans -Islâm-Türk Sanat münasebetleri*, V. Türk Tarih Kongresi zabitlari, Ankara 1960, p. 302.

S. Eyice, *Son Devir Bizans Mimarisi*, for the monastery of Chora, p. 38, fig. 100—101, 103 for Pammakaristos Church /Fethiye/ p. 23, fig. 59—60.

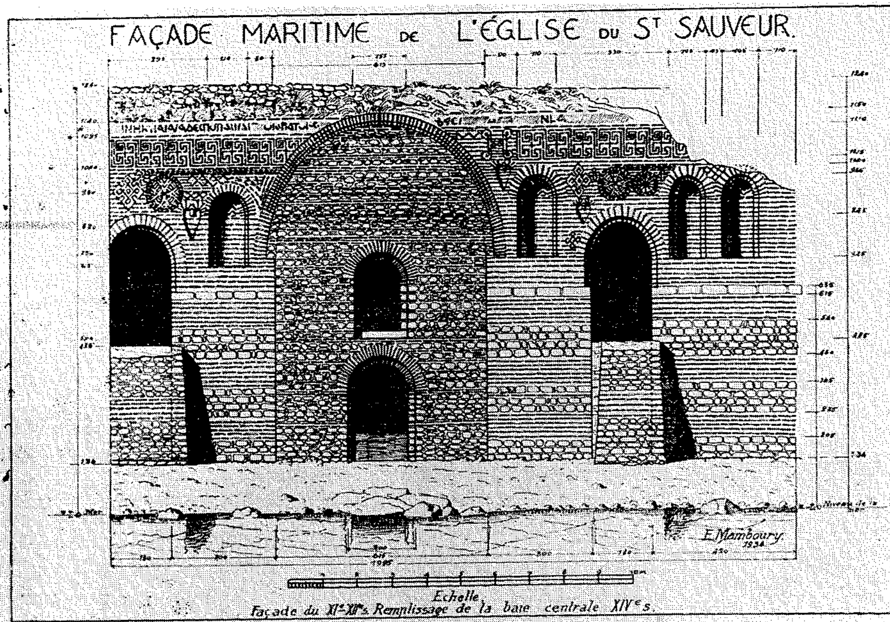


Fig. 6. A picture of the Saviour which was drawn by Mamboury, heart motives

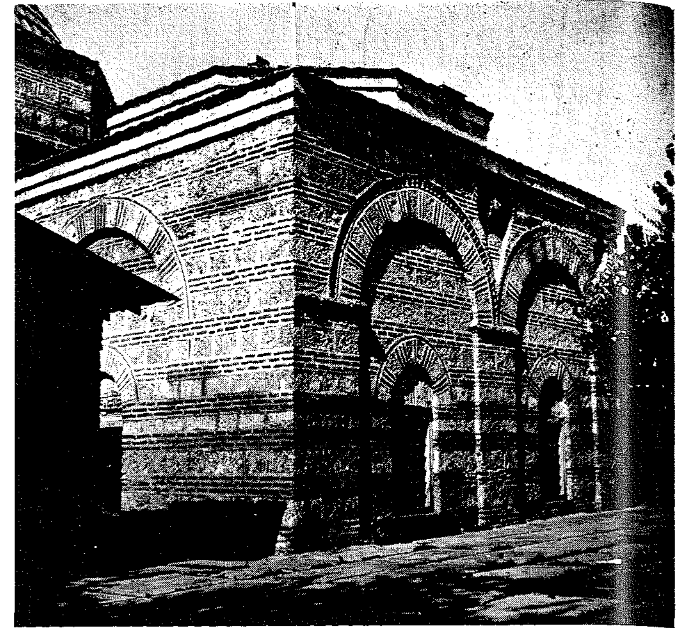


Fig. 7. Seyyid Mehmed Dede Zaviyah in Yenişehir

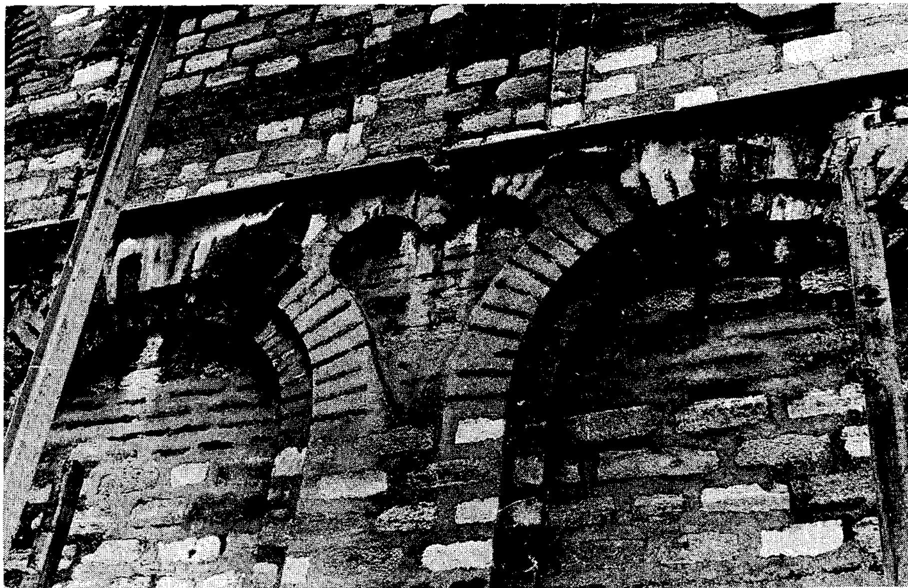


Fig. 8. Monastery of Chora, heart motive (down)

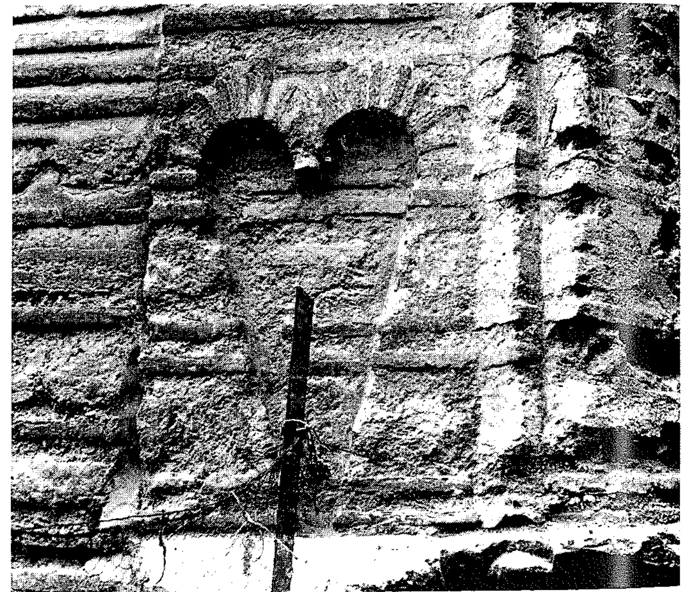


Fig. 9. Monastery of Lips, heart motive

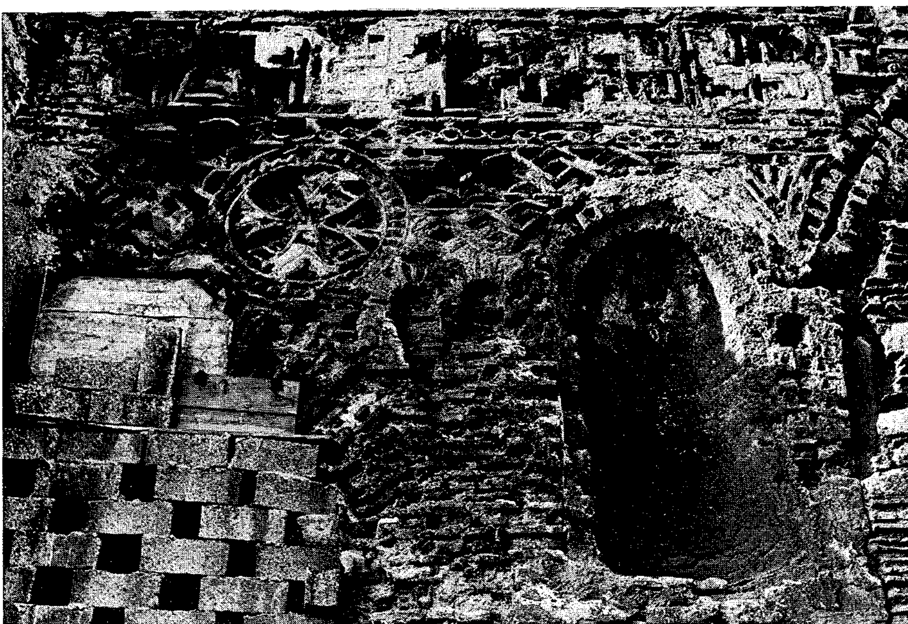


Fig. 10. Monastery of the Saviour, heart motive

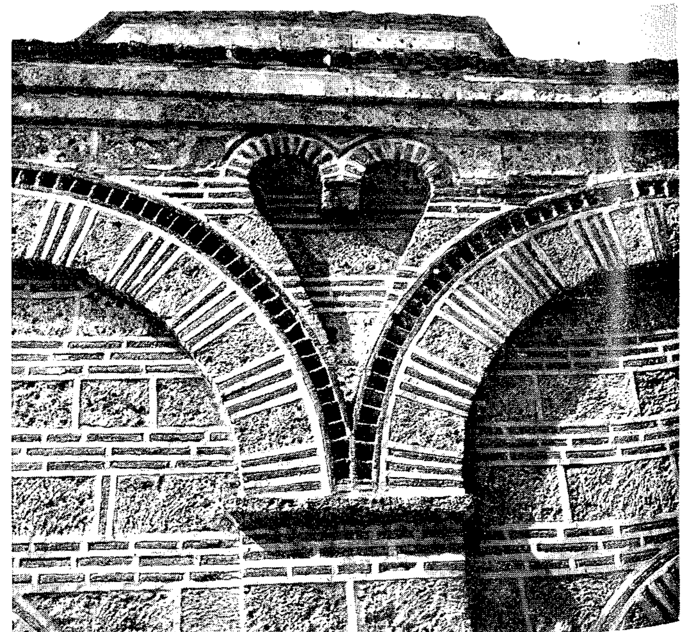


Fig. 11. Seyyid Mehmed Dede Zaviyah of Yenişehir, heart motive

the material of datable and undatable buildings. This should be done also with the piece of wall containing the heart motive.

The monastery of Chora: (1313) (fig. 8) lenght of brick 35 cm., thickness: 4,5 cm., red in colour, thickness of the mortar 5 cm., quality: sound, coloured dark grey, grained: mixture: large particles of brick and stone, sandy, with a little quantity of lime, and traces of plaster.

The monastery of Lips: (1340) (fig. 9) lenght of brick 35 cm. thickness: 4,5 cm. red coloured, grained: mixture: large particles of brick and stone, sandy with a little quantity of lime. The mortar is sloping upwards.

The monastery of the Saviour: (1320) (fig. 10) lenght of brick 35 cm. thickness: 4,5 cm. red coloured, thickness of mortar: 10 cm. There is a concealed brick layer quality: almost sound, beige, coloured, large grained, mixture: very sandy and limy, large particles of brick and pebble stones, no traces of plaster. Outside the heart there is sloped mortar. May be there was sloped mortar in the heart also, but as it was too damaged, we could not see it. Between the stone layers half brick layers were used.

Seyyid Mehmed Dede Zaviye: (1363) (fig. 11): Lenght of brick 32 cm, thickness 3,5 cm, red coloured. Thickness of mortar 4 cm. Wall painting. Quality: soft, pale pink coloured, small grained. Mixture: a lot of lime, sandy, small pebble stones, without plaster. The building was repaired according to its original dimensions. Bricks with frame were used among stone layers.

The monastery of Chora and of Lips have same characteristic wall techniques. The monastery of the Savuour is similar with regard to the quantity of bricks but the quality of its mortar and its mixture are different. This difference is the result of concealed brick[12] layers which, as we had seen, were used in earlier years. This is confirmed by the use of older material around it.

The wall technique of Seyyid Mehmed Dede Zaviye is very different from that of Byzantine buildings in Istanbul. This difference lads to the conclusion that although Seyyid Mehmed Dede Zaviye shows by its decoration (heart motive) the close relation to the Byzantine buildings it is wholly different with its wall technique. That is to say that the heart motive was the idea of a Byzantine architect or craftsman whereas the construction of the wall was done by Ottoman workers.[13]

---

[12] The technique of concealed brick work in the structure of walls was until recently dated up to the end of the 11th century, or to the beginning of the 12th century. /A.M. Schneider, *Bemerkungen zur byzantinischen Mauertechnik*, *Byzanz*, Berlin 1936, p. 13—14/. But it has been established now that this technique continued during the 14th century. S Eyice, *Son Devir Bizans Mimarisi*, p. 71—72; Y.Ötüken, *Isakapi Mescidi und Medresesi in Istanbul* /Dissertation/ Bonn 1974, p. 105.

[13] We came to this conclusion by starting from a single example. When we get more examples it will be clear whether this assumption is right or wrong. The first attempt was made by A.M. Schneider, with very few cases, and it was therefore not very satisfactory. /*Byzanz*, Berlin 1936, p. 13—14/. Another German scholar made a survey later especially of monuments in Greece and Yugoslavia E. Reusche, *Polychromes Sichtmauerwerk byzantinischer und von Byzanz beeinflusster Bauten Südosteuropas*, /Dissertation/ Köln 1971.

Сведочанства

Манастири у околини Пирота крајем XVI века

Радмила Тричковић

Белешке о манастирима на подручју Пиротског кадилука потичу из последњег турског катастарског пописа Софије, везаног за име султана Мехмеда III (1595—1603).[1] Попис се ближе датује у време беглербега Румелије Мехмед-паше, чијем су хасу припадала села Видрица и Сливница.[2] Реч је о Мехмед-паши, сину познатог великог везира Коџа Синан-паше. Окривљен за пораз код Острогона у августу 1595, по доласку султановом у Београд, 9. августа 1596. године, Мехмед-паша је изгубио положај беглербега Румелије и будимског сердара и сву имовину. Кад је доцније добио царски опроштај и изишао из тамнице, остављен је у Београду као командант града.[3] Како су у њему поменути хасови Мехмед-паше, дефтер је морао бити састављен пре његовог свргнућа. Попис је, дакле, био обављен непосредно после доласка Мехмеда III на османски престо, и у њему се могу наћи манастири изграђени до 1595. године.

Извор садржи једино манастире, не и богомоље које су имале статус сеоских цркава. Али, како је овај попис обављен под неповољним условима, у години тешких турских пораза и масовног одметања раје, не треба сасвим искључити могућност да су и неки манастири просто испуштени. Нема, на пример, познатог Билинског манастира између Брезника и Трна, чији је свештеник Стефан оставио трага о свом путовању у Русију 1586. године.[4]

Не одликује се овај дефтер обиљем грађе ни о пописаним споменицима. Вести о манастирским имањима обично су крајње сажете, а оних о манастирским обитељима никако и нема. Дефтер је сачињен сходно феудалној подели и правном статусу места, а без обзира на њихов географски положај. У писању су често изостављани дијакритички знаци арапских слова, услед чега читање необичнијих или иначе непознатих топонима нужно остаје непоуздано. И поред тога, својом укупном грађом, овај дефтер садржи довољно материјала да се манастири идентификују, или бар приближно просторно одреде. С обзиром на околност да се о црквеним споменицима на овом подручју сачувало тако мало вести из ранијих векова, није без значаја чак и сам број пописаних манастира.

ВУЧА РЕКА

,,Селиште Вуча Река и Манастир, близу села Драјинце и Понор. Спада под Знепољ. Становници поменутих села обрађују земљу на реченом селишту и дају десетке господару селишта. Раде и становници села Драјин. Приход од житних десетака и осталих дажбина 300 (акчи)[5].''

Судећи по томе што се налазио на селишту, чију су земљу радила три суседна села, и сам манастир Вуча Река био је поткрај XVI века без веће обитељи. Од села која су обрађивала земљу Вуче Реке, под истим именом постоје једино Драјинци, у горњем току Јерме, источно од Власинског језера. Драјинце је било војничко село.[6] Под тимаром је имало свега три рајинске баштине, чији су поседници спадали у војничку резерву.[7]

У међама несталог Драјина пописано је селиште Црвена Јабука.[8] Тако се данас зове село у Буковику, северно од Калне. Селиште Црвена Река од краја XVI века јамачно је било остатак ишчезлог знепољског села Чрвенче, забележеног 1446. године између села Драјинца и Кострешевице.[9] На положај овог старог села и потоњег селишта, у такође ишчезлом Драјину, упућује Црвена река, која извире испод Преслапа и утиче у Јерму у Стрезимировцима.[10]

Понор је пописан као село које спада под Пирот. Од укупно 64 пореска обвезника, 30 становника овог села чувало је планину Чемерник и на основу тога имало правни положај дервенџија.[11] Тиме се Понор-Дербенд из XVI века идентификује са потоњом Клисуром у изворишту Јерме, јер је ,,клисура'' синоним за ,,кланац'', османски дербенд.

Назив Чемерник ограничен је у новије доба на планину западно од Власинског језера.[12] Тако данашњи Чемерник лежи у пределу који је у време Турака припадао Иногошту и Врању, а не Знепољу и Пироту. За планину Чемерник, на путу између Софије и Врања, зна се по Константину Философу, који је помиње у *Живоѿу десѿоѿа Сѿефана Лазаревића*, кад говори о Мусиној провали у Ново Брдо, почетком 1413. године.[13] Ближа представа о размерама ове планине добија се из итинерара Бенедикта Курипешића, из 1530. године: ,,У сриједу, 28. септембра, кренусмо из села Сурдулице, па послије сат хода, преко врха високе, дуге и велике планине, зване Чемерник, преко које смо путовали

---

[1] Ankara, Tapu ve Kadastro Genel Müdürlügü, Defter 61 (даље: TKM 61).

[2] TKM 61, бр. 56, 57.

[3] *Naîma Tarihi*, I, Istanbul 1967, 144—145; J. von Hammer, *Geschichte des Osmanischen Reiches*, II, Pesth 1836, 569, 582, 600, 640.

[4] В. Р. Петковић, *Преӣлед црквених сӣоменика кроз ӣовесницу срӣскоӣ народа*, Београд 1950, 9. Аутор помиње и ,,цркву Св. Арханђела између Брезника и Трна, задужбину Константина Драгаша'', можда имајући у виду исти споменик (*Исѿо*, 11).

[5] TKM 61, бр. 102. Mezraa-i Vulča Reka mea Manastir der kurb karyei Drayinče ve Ponor. Tabi Iznepol. Zikr olan karye halki mezraa-i mezburede ziraât edip öšürlerin mezraa sahibine verirler. Drayin nam karye ahalisi dahi ziraât ederler. Hasil an öšr-ü gillât ve sâir-i müteveccihât 300.

[6] *Исѿо*, лист 251.

[7] *Исѿо*, бр. 164.

[8] *Исѿо*, бр. 464. Karye-i Drayin mea mezraa-i Črvena Yabuka. Tabi Šehirköy.

[9] Н. Попов, *Тимари в нахиите Висока и Знепол*, БАН, Извори за българската история, XIII, Турски извори за българската история, II, София 1966, 362—363. Реч је о фрагментима најстаријег тимарског дефтера Софијског санџака, које су у наведеној едицији независно објавили Б. Недков, *Тимари в Софийско*, 9—51 и Н. Попов, *нав. дело*, 355—387. Упоређивање превода с факсимилима, засебно објављеним под истим насловом, наметнуло је потребу да се наше читање топонима ослања на верну транскрипцију аутора, а не на њихово читање у преводу, прилагођено савременом бугарском језику.

[10] Географски институт ЈА 1951, Секција Босиљград 1:100 000.

[11] TKM 61, бр. 126. Karye-i Ponor Derbend. Tabi Šehiröy. Čemernik nam dagin hifz ederler. Otuz neferi derbendci tayîn olunup derbend adetinde verirler. Maadasi reayâ hükmündedir ispenclerin ve avarizlerin tamâm verirler deyü Defter-i Atîkde mukayyed bulunmagin hâliyâ üslüb-ü kadîm üzere Defter-i Cedîde kayd olundu.

[12] М. Ђ. Милићевић, *Краљевина Србија*, Београд 1884, 273.

[13] *Живоѿ десѿоѿа Сѿефана Лазаревића од Консѿанѿина Философа*, XXVI, 72 (прев. Л. Мирковић), Стара српска књижевност, II, Нови Сад — Београд 1966, 61.



Сл. 1. Манасшир Св. Арханђела код Трна, Бугарска (снимио В. Ј. Ђурић)

пуних 6 сати, сиђосмо у долину и дођосмо у село које је лежало на лијевој страни пута и звало се Страшимировац, и ту преноћисмо".[14] Планина Чемерник простирала се, према томе, са обе стране Власинског језера и у горњем току Јерме све до Стрезимироваца. Дервенџије Понора иначе не би морале одговарати за безбедност путника на подручју Иногошта, у надлежности кадије Врања.

Река Вуча забележена је на руској генералштабној карти Трна из прошлог века. Тако је означена Јерма код Клисуре, у којој је уцртана и црква.[15] Посреди је црква Св. Тројице из 1835. године. Црква је подигнута у махали Дервен, у којој се налази место Манастир и кула из XVIII века.[16] Наведени топоними казују да је црква Св. Тројице у Клисури изграђена са знањем о старом манастиру Вучој Реци. Међутим, кад је Панта Срећковић ишао, 1878. године, у Клисуру ради једне сребрне чаше, власништва месног свештеника, познати историчар питао се, коме је манастиру она припадала и помишљао на задужбину ,,господина Костадина" и ,,госпође Јелене", ,,манастир куће Драгашине". Чаша из Клисуре кована је 1569. године: ,,Искова се сиа чаша въ лето·ѕоз· при цра султанъ Селима да се пие ш номъ ва славу бу и въ семъ светемъ храмѣ. бу же нашему слава".[17] Чаша је свакако припадала манастиру Вучој Реци и она се може узети као доказ да је манастир био насељен 1569. године. Он се, према томе, може наћи у ранијим турским пописима, а није искључено да је у њима забележено и име свеца коме је храм припадао.

Истовремено са Св. Тројицом у Клисури, подигнута је 1835. године црква Св. Николе у Црној Трави.[18] Црна Трава, позната са својих самокова, постала је почетком XVIII века у извесном смислу наследница ишчезлог села Понора. Године 1710. Црна Трава је пописана као село које припада Лесковцу и као ,,нови дервен, који чува трговце који иду у Ниш, Лесковац и Софију". За остала дервенџијска села на граници између Власине, Заплања и Буковика речено је тада да су стари дервени, а Црна Трава је одређена да испуњава преузету обавезу са 30 дервенџија.[19] Ово наводи на мисао да су се становници Понора крајем XVII века померили у Црну Траву и у њој наставили службу чувара Чемерника. На исти начин је Црна Трава могла сачувати спомен и на некадашњи манастир Вучу Реку.[20]

СВЕТИ АРХАНЂЕЛ И ПРЕСВЕТА ИВЕРИЦА

,,Село Куса Врана. Спада под Пирот. Његово становништво нађено је у селу Ходоровце. И манастир Арханђел близу Ломнице. И манастир Пре(света) Иверица на реци Мислоштици." Дажбине напуштеног села и двају манастира у његовим међама износиле су 700 акчи.[21]

Ова два манастира налазе се у ужој околини града Трна, сада у Бугарској. Манастир Св. Арханђела, ,,у поткриљу Руј планине", лежи северно од Трна, на пола пута између Трна и села Ломнице, а Св. Богородица на ушћу реке Мисловштице у Јабланицу, југоисточно од Трна. Близу Св. Богородице постоји место Иверски дел, које сведочи о памћењу да се манастир у време Турака звао Иверица.[22]

Оба манастира описао је у прошлом веку Мита Ракић. Њихов живопис је у то време био тешко оштећен, а натписи уништени. Од старијег живописа у цркви Св. Арханђела видела се једино крунисана глава.[23] Запажене су сличности у архитектури овог манастира с манастиром Јована Богослова код Поганова, који је задужбина Костадина Дејановића и његове кћери Јелене, византијске царице.[24]

Крајем XVI века оба манастира лежала су у међама Кусе Вране, села које је у време пописа било напуштено, јер су његови житељи побегли у село Ходоровце, где их је пописник ипак нашао. Куса Врана и Одоровце постоје данас у пределу доње клисуре Јерме, између Влашке планине и Гребен-планине. Постоји и село Одоровци у Високу. Крајем XVI века, у Пиротском кадилуку је пописано само једно село Ходоровце.[25] Оно одговара височким Одоровцима, а данашњи положај Кусе Вране и Трнског Одоровца указује на демографска кретања у потоње време турског господства у пиротском крају. О првобитној Кусој Врани, код Трна, засад постоји старија вест из 1576. године.[26] Нема је међу знепољским селима из 1446. године, кад су на том простору забележена села: Ломница, Бања, Јездимирци и Парамун.[27]

СВЕТИ ЈОВАН

,,Манастир Свети Јован близу села Звоница. Спада под Пирот. Становници поменутог села раде у међама поменутог манастира и дају десетке господару земље. Приход од житних десетака и осталих данака 300 (акчи). Тачно".[28]

Манастир Св. Јована се помиње у једном запису из 1552. године о смрти монаха Теодосија Дебелог: ,,Да се зна што донесоше се књиге из Светаго Јоана у Трън 38 комат".[29] Манастир се налазио на три часа хода северно од Трна, на десној обали Јерме, под самим Гребеном, на једној ливади. Кад га је пре сто година посетио Мита Ракић, нашао је до темеља срушено црквиште, до темеља порушене ћелије и некакав подрум, све зидано каменом. Околно становништво казало му је да је порушени манастир славио

---

14 B. Kuripešić, *Putopis kroz Srbiju, Bosnu, Bugarsku i Rumeliju* 1530 (prev. Đ. Pejanović), Sarajevo 1950, 36—37.

15 Карты части Балканского полуострова пяти верстнаго масштаба, Секција Трн-Радомир VI—2.

16 За овај податак захвална сам колеги Бориславу Андрејићу из Завода за заштиту споменика културе у Нишу.

17 П. Срећковић, *Сайлак, Сребрна чаша од године 1569*, Гласник СУД 72 (Београд 1891), 211—212.

18 *Глас. Црквени календар са шемашизмом Нишке ейархије за 1900. іодину*, Нишки Духовни суд 1899, 124.

19 Istanbul, BBA, Kâmil Kepeci Tasnîfi, Defter 2834, s. p.

21 ТКМ 61, бр. 465. Karye-i Kusa Vrana. Tabi Šehirköy. Hudorofča nam karyede bulunmuštur. Mea Manastir Arhangel der kurb Lomniče. Ve Manastir Pre (sveta) Iveriče der nehr-i Mislоštiče. Hâsil an mahsul-i ispence-i gebrân mea ösr-ü gillât ve sâir-i hububât ve ösr-ü güvare ve bostan ve kendir ve ketan mea bac-i hamr ve mahsûl-i müjdegânî ve panayir ve arusiyye ve âdet-i deštibânî ve gayruh 700.

22 София 1905, Секција Трн—Бусинци Х-3, 1:40 000.

23 М. Ракић, *Из Нове Србије*, Отаџбина, 6 (Београд 1881), 278—284.

24 В. Ј. Ђурић, *Срйски државни сабори у Пећи и црквено ірадитељство*, О кнезу Лазару, Београд 1975, 119; К. Миатев, *Архитектурата в средневековна България*, София, 1965, 193—194.

25 ТКМ 61, бр. 267.

26 Р. Стойков, *Селишни имена в западната половина на България през XVI век*, Езиковедско-етнографски иследования в памет на академик Стоян Романски, БАН, София 1960, 443.

27 Н. Попов, *нав. дело*, 364—365, 372—373.

28 ТКМ 61, бр. 420. Manastir Isveti Yovan der kurb karye-i Izvoniče. Tabi Šehirköy. Manastir-i mezbûr sinorunda mezkûr karye ahâlisi ziraât edip öšürlerin sahib-i erza verir. Hâsil an öšr-ü gillât ve sâir-i mütevеccihât 300. Sahh.

29 П. Срећковић, *Неколико срйских сйоменика*, Споменик СКА XV (Београд 1892), 40. П. Срећковић је нашао овај рукописни зборник у Библиотеци Св. Синода у Москви, бр. 54. Друга књига са записом ,,Да се знае что донесоше се книге из Светаго Јоана у Трн 38 комат", у лењинградској Публичној библиотеци, бр. 34, наставља се записом: ,,И узеше свето-јоанци 6 комат

Ивањдан. По причању мештана, манастир је зидан пре осам стотина година, у њему је живело седамдесет калуђера, а село се некад звало Пометковце.[30] „У народу се прича да су манастир Св. Јована Богослова и онај у Одоровцима или Пометковцима зидала два брата. Ако би ово предање било истинито, онда би Драгаш био творац св. ивањског манастира пометковачког".[31]

У вези са овим предањем, могао би се навести необичан случај никопољских села Горњи и Доњи Ерменлуј. Ова два села забележена су у дефтеру Никопољског санџака из средине XV века, у саставу санџакбеговог хаса и зијамета Никопоља, у облику: Горњи и Доњи *Ермалу*, „Јермљани". После ослобођења Бугарске, она су променила име у *Драгаш Војвода*.[32] Првобитно забележени назив двају села, Ермалу, упућује на мисао да су њихови први становници доспели на Дунав као робље, или као изгнаници, са Јерме. У топонимији старог Знепоља, на Дејановиће подсећају села забележена 1446. године: Костовица — данас Костуринци, јужно од Трна, Драговце, Драговита и Костин Дол.[33]

С обзиром на то да су његову земљу обрађивали становници села Звонице, манастир Св. Јована око 1595. године није имао много монаха. Село Звоница пописано је као стари дервен. Та белешка преузета је из старог дефтера.[34] Ово село је забележено у саставу знепољског зијамета из 1446. године, између села Горња Глоговица и Влас, од којих данас постоје Власи, северно од клисуре Јерме. Село је записано у облику: *Звеница*, у ориг. Isviniče.[35] У овом драгоценом извору, на жалост, сачуваном у фрагментима, могу се запазити чести трагови икавштине у пиротском крају, који се губе у потоњим вековима. На пример, село Чрвенче у горњој клисури Јерме забележено је као Чрвинче. Писар је полуглас у првом слогу представио на тај начин што је слово „чим" вокализовао „кесром", а после „в" написао је дуго „и": *Črvînce*[36]. У случају Звонице, турски писар из прве половине XV века јамачно је арапским писмом најприближније приказао архаични облик ове речи: *Sвеница*.

Село Звеница, потоња Звоница, очито је прозвано по кули звонари, чији су синоними „звоник", „звоница".[37] С обзиром на то да звонара није могла бити изграђена у време турске владавине, сам назив села упућује на његово средњовековно порекло. У вези с тим, ваља се подсетити на неидентификовани град и протопрезвитерат Σβενέαπος у дијецези епископа Сердике, наведен у хрисовуљи византијског цара Василија II Охридској архиепископији, из 1020. године.[38] У непосредној близини старог села Звенице постојао је средњовековни град. Био је на три часа северно од Трна, на врху оштрог гребена Јасеновог дела, четврт часа јужно од Звоначке Бање. Град је порушен у време Првог устанка, кад је Кара Фејзија градио своју кулу у Трну.[39]

Манастир Св. Јована, са црквом Рођења св. Јована, налазио се на источној обали Јерме, у данашњем Трнском Одоровцу, на месту које се и данас зове Манастир.[40] Стара Звоница на Јерми нестала је у позније време и обновила се западно од свог некадашњег положаја, као село Звонце.[41] Првобитни назив села Звенице у сваком случају заслужује пажњу, како због неистраженог средњовековног комплекса на том простору тако и због вероватноће да од ње потиче име Знепоља.

---

[30] М. Ракић, *нав. дело*, 423. У причи о Пометковцима доиста има помена о ишчезлом селу. Знепољско село Помедковце забележено је 1446. године између села Искровце и Мале Скрвеница. Н. Попов, *нав. дело*, 364—365. То значи да се налазило јужно од данашњег Трнског Одоровца. До поткрај XVI века село је спало на „селиште Пометковце, близу села Јалботине" (ТКМ 61 бр. 155). Крај турске владавине село је дочекало као читлук Пометковци, јужно од села Јалботине на Габарској реци, у пределу који је спадао под нахију Брезник (Секција Трн—Радомир VI—2).

[31] М. Ракић, *нав. дело*, 429.

[32] Р. Стойков, *Хасове, зеамети и тимари в Никополски санџак*, Турски извори за българската история, II, 162—163, 164—165.

[33] Н. Попов, *нав. дело*, 364—373.

[34] ТКМ 61, бр. 103.

[35] Н. Попов, *нав. дело*, 364—365, транскрибовао га је верно: Isvînče, а прочитао: Свиница, свакако, услед тога што није идентификовао ни следеће село Влас, Власи.

[36] *Исто*, 362—363. Издавач га је тачно транскрибовао, а затим, неоправдано, прочитао: Церовинци.

[37] Вид. Д. Руварац, *Митрополија београдска око 1735. године*, Споменик СКА XLII, 37 (Београд 1905) 157 и даље.

[38] К. Јиречек, *Војна цеста од Београда за Цариград*, Зборник Константина Јиречека, I, САН, Посебна издања, CCCXXVI, 33, Београд 1959, 126.

[39] М. Ракић, *нав. дело*, 422.

[40] Секција Босиљград 1:100 000.

СВЕТИ ЈОВАН БОГОСЛОВ

„Манастир Свети Богослов. Спада под Пирот. Приход: од житних десетака, десетака на воће и осталог 55. Млин: 3 камена по 15, 45. Свега 100 (акчи)."[42]

Мада је у попису одређен једино Пиротом, у овом манастиру Св. Богослова није тешко познати Св. Јована Богослова у доњој клисури Јерме, код села Поганова. То је једини манастир у пиротском крају посвећен апостолу и јеванђелисти Јовану Богослову, један од ретких средњовековних црквених споменика који је одолео времену, и о коме се сачувала и покоја старија вест. Са тог разлога о њему постоји сразмерно обимна научна литература.

Манастир Св. Јована Богослова припада црквеном градитељству из последње четвртине XIV века, по димензијама и по обради сиромашнијем од оног у Поморављу. Ова врста споменика карактеристична је за српске владаре јужно од Шар-планине, после маричке битке непосредно угрожене турским провалама.[43] Како основна повеља није сачувана, његови ктитори откривени су помоћу натписа, урезаних у камену на западној фасади цркве и на колонетама бочних апсида. Испод имена Јована Теолога, светитеља коме је храм посвећен, помињу се: „господин Костадин" и „госпођа Јелена"[44]. Реч је о господину Костадину Дејановићу, брату деспота Јована Драгаша, и његовој ћерци Јелени, византијској царици.[45]

У цркви је у прошлом веку постојала двојна икона, на чијем су се преклопцу назирали трагови истрвеног старог поменика. Преко њега је био исписан нов поменик бугарских царева, који почиње са царем Константином и госпођом царицом Јеленом, а завршава се са царем Асеном.[46] Икона је израђена крајем XIV или у првој деценији XV века, у некој од византијских царских сликарских радионица. Као њен дародавац потписана је царица Јелена.[47]

О настанку манастира Св. Јована Богослова, услед одсуства писаних извора, могуће је засад говорити једино у оквиру познатих хронолошких граница. Прва је фебруар 1392. године, кад је Јелена, удајом за цара Манојла II Палеолога, могла бити титулисана као госпођа. Њен отац, господин Костадин, заједно с краљем Марком, погинуо је у бици на Ровинама, 17. маја 1395. године. Царица Јелена је живела до 1450. године, али од 1425. као монахиња Хипомена.[48] Ктиторску делатност царице Јелене можда су омеђила два догађаја која су претходила њеном замонашењу. Прво, хрисовуља цара Манојла II из 1410. године, којом је дијецезе Софијске и Видинске митрополије предао у јурисдикцију охридском архиепископу.[49] А затим, и околност да је Челеби Мехмед, цар Кришчија, пошто је уз помоћ Стефана Лазаревића[50] уништио свога брата Мусу на

---

[41] Ј. В. Ћирић, *Насеља горњег Понишавља и Лужнице. Порекло и истраженост*, Пирот 1877—1977, Пирот 1979, 151, наводи локално предање по коме је село „прозвано по звонима, која су се у стара времена лила у њему".

[42] ТКМ 61, бр. 125. Manastir Isveti Bogoslâv. Tabi Šehirköy. Hâsil an mahsûl-i öšr-ü gillât ve öšr-ü meyve ve gayruh 55. Asyâb bab 3 fî 15 resim 45. Yekûn 100.

[43] В. Ј. Ђурић, *Српски државни сабори у Пећи и црквено градитељство*, 119; К. Миятев, *Погановскиять монастирь*, София 1936, 10—15; Г. Томић, Б. Дељанин, М. Митровић, *Истраживачки радови на локалитету Поганово*, Пирот 1877—1977, 211—227.

[44] М. Ракић, *Из Нове Србије*, 425, први је објавио ове натписе, али их је, под утиском бугарске пропаганде о „цару Константину и царици Јелени", сматрао „очевидном лагаријом".

[45] Д. Анастасијевић, *Једина византијска царица Српкиња*, Братство, XXX, (Београд 1939), 1—26; Г. Острогорски, *Господин Константин Драгаш*, Зборник Филозофског факултета у Београду VII—1 (Београд 1963) 287—293.

[46] М. Ракић, *нав. дело*, 426—427. Погановски поменик објавио је затим К. Јиречек, а касније и Ј. Иванов, *Поменици на български царе и царици*, Известия на Историческото дружество въ София, IV, София 1915, 222—225, који га је датовао у XVI и XVII век. Ђ. Сп. Радојичић, *Манастир Поганово*, Богословље II, 4 (Београд 1927) 301—306, закључио је да је ктитор „господин Константин, син господина Константина, унук великаго воеводе Десимира".

[47] T. Gerasimov, *L'icône bilatérale de Poganovo au Musée Archéologique de Sofia*, Cahiers Archéologiques X (Paris 1959) 279—288; A. Grabar, *A propos d'une icône byzantine du XIVe siècle au Musée de Sofia*, Cahiers Archéologiques X, 289—304.

[48] Г. Томић, Б. Дељанин, М. Митровић, *нав. дело*, 225—226.

[49] И. Снегаровъ, *Историа на Охридската архиепископия-патриаршия*, София 1932, 3—5.

[50] *Живот деспота Стефана Лазаревића од Константина Философа*, XXVI, 76, Стара српска књижевност, II, 64.



Сл. 2. Манастир Св. Јована Богослова у клисури Јерме, Погановo (снимио Г. Суботић)

Стипони, потоњем Ихтиману, 1413. године, уступио Знепоље деспоту.

Недовршена услед погибије Костадина Дејановића, црква је добила живопис тек 1499. године. Датум је забележен у натпису изнад њених улазних врата.[51] Живопис цркве Св. Јована Богослова пада у време када је ово подручје припадало Охридској архиепископији. Охридска архиепископија је изгубила Пирот и Знепоље, заједно са Софијом, око 1520. године.[52] Са овим је у пуном складу закључак да су мајстори њених фресака сликари пореклом из Костура, који су од осамдесетих година XV века развили обимну делатност, почев од северне Грчке и Тесалије, преко Македоније, до западне Бугарске и Србије.[53] Иначе би се тешко могла објаснити чињеница да су испред патрона цркве, на почасном месту, насликани ликови св. Симеона Немање и св. Саве Српског, а у низу анахорета, фигуре првих словенских пустиножитеља, Јоакима Сарандапорског и Јована Рилског. Познат са својих цркава, град Костур је све до 1767. године био седиште једне од најугледнијих митрополија у дијецези Охридске архиепископије.[54] „У низу познатих споменика костурског сликарског круга, чији ће број даља испитивања свакако још проширити, Поганово представља последњи велики изданак и чак, вероватно, његов највиши домет уопште".[55]

Обимније преправке манастир Св. Јована Богослова доживео је тек у XVI веку. Тада су проширени црквени трем и манастирске ћелије, а изграђен је и нов мутвак.[56] Уколико се ова обнова Св. Јована Богослова одиграла у трећој четвртини XVI века, могла би се довести у везу са општим полетом после обнове Српске патријаршије у Пећи. Знепоље и Пирот, заједно са Софијом, били су једно време у саставу Пећке патријаршије. Припадност Софијске митрополије Пећкој патријаршији везује се за име архиепископа Диомидија.

Софијски архиепископ Диомидије, заједно са епископима Мардаријем Радомирским и Митрофаном Дупничким, поменут је 1564. и 1565. године,[57] у два записа који потичу из манастира Успења Богородице, „више села Батеновци, близ реке Струме, у области Радомирској.[58] Дијак Богдан, „син попа Дмитра, ученик диака Дмитра", који је био из села Глоговице, „у области града Пирота, а в хоре Знепољу", преписао је тих година једну књигу, „при архиепископе нашем софи(јском) кир Диомидие, и при духовника јеромонаха Гаврила, и при протопопе Воихне."[59] Село Глоговица налази се код Трна. Архиепископ Диомидије био би исти онај архијереј који је, 1572. године, у Никополису — манастиру Св. Николе у селу Орехову — примио аустријско царско посланство на челу с Давидом Унгнадом, пре његовог уласка у Софију.[60]

Кад је Пећка патријаршија изгубила Софијску митрополију, владика Диомидије је постављен за рудничког митрополита. У том својству, он је до 1579. године обновио обрушени манастир Враћевшницу и том приликом оставио запис о гоњењима која је поднео од Турака и од злих људи.[61] По налогу рудничког митрополита Диомидија преписани су, 1582. године, Канони Богородични у манастиру Пиви, које је митрополит затим приложио овом манастиру.[62] Ово упућује на порекло ранијег архиепископа Софије. Натпис на сребрној чаши из Клисуре, исковане 1569. године за манастир Вучу Реку, „да се пије ш њом", очито је састављен у његовом кругу у Софији.[63]

Кад је архиепископ Диомидије премештен за рудничког митрополита, он је из те области свакако померио ранијег епископа Макарија, који се помиње у натпису цркве Св. Арханђела у Борчу, из 1553. године.[64] Макарије је затим постављен за нишког митрополита. Његова столица налазила се у манастиру Св. Арханђела у рударском месту Медвеђи, у Дубочици. Митрополит Макарије становао је у овом манастиру са једним монахом у време катастарског пописа Крушевачког санџака, који се везује за име султана Мурата III (1574—1595).[65] Владика Макарије је умро 6. октобра 1588. године.[66] Запис о његовој смрти се налази на истој страни оног рукописног зборника на којој и напред наведени запис о смрти духовника Теодосија Дебелог и о сељењу књига из манастира Св. Јована у Трн.[67]

Већ пуних сто година, у непосредној близини манастира Св. Јована Богослова налази се село Поганово. Тако је и манастир у науци прозван Поганово. Али, из тога не треба изводити никакве преурањене закључке, јер се Поганово у ранијим столећима уопште није налазило у близини Св. Јована Богослова.

Поганово је старо знепољско село, забележено 1446. године, између Мале Скрвенице и Борова.[68] Његов стари положај, међутим, може се одредити помоћу једног познијег

---

51 Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, VI, бр. 10052.

52 И. Снегаров, *нав. дело*, нав. место.

53 Г. Суботић, *Изложба фресака из манастира Поганова*, Београд 1975, 6.

54 Р. Грујић, *Охридска архиепископија*, Народна енциклопедија, III, Загреб 1928, 248—253; В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, 153.

55 Г. Суботић, *нав. дело*, 6—7; E. Smidt, *Die Malereien des bulgarischen Klosters Poganovo*, Byzantinische Zeitschrift XVII (1908), 121—129; А. Грабар, *Погановскиятъ монастиръ*, Известия на Българския археологически институтъ IV (София 1927) 172—210; Исти, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 337—353; В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, 256—257; С. Радојчић, *Једна сликарска школа из друге половине XV века. Прилози историји хришћанске уметности на Балкану под Турцима*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 1 (Нови Сад 1964), 67—104.

56 Г. Томић, Б. Дељанин, М. Митровић, *нав. дело*, 219.

57 Р. Тричковић, *Српска црква средином XVII века*, Глас САНУ CCCXX, 2, (Београд 1980) 61—162.

58 Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, III, бр. 5611, 5612.

59 *Исто*, II, бр. 4272.

60 P. Matković, *Putovanja po Balkanskom poluotoku XVI vieka. XII. Opis dvaju carskih poslanstva u Carigrad: K. Ryma godine 1571 i D. Ungnada godine 1572*, Rad JAZU CXII (Zagreb 1892) 224.

61 Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, бр. 747.

62 Д. Вуксан, *Рукописи Цетињског манастира*, Зборник за историју Јужне Србије и суседних области I (Скопље 1936) 213—214.

63 Крупнички митрополит Јоасаф, који је 1577. године приложио оковано јеванђеље манастиру Св. Јована Рилског, помену је Матеја златара из Софије. Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, бр. 735.

64 *Исто*, бр. 575.

65 ТКМ 447, стр. 15.

66 Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, бр. 795; III, бр. 4393.

67 П. Срећковић, *Неколико српских споменика*, 40.

68 Н. Попов, *нав. дело*, 364—365.

записа, из 1530. године: „Да се знае кога беше Иосиф игумен записано браниште меджа от Погановско до Дупни Камик, друга меджа до Лисин, трејка до Крај, четверта от планину Милковица 1530.“[69] Манастирски забран, о коме се овде говори, позната је Парамунска планина, јер су међе поменуте у запису њени делови, укључујући и село Милковицу.[70] Овај забран припадао је, према томе, манастиру Пресвете Богородице — Иверице, на реци Мислоштици, а Поганово се налазило на северној страни Парамунске планине. Године 1595. помоћу Поганова и Борова одређен је положај селишта Рибни Дол.[71] Тако се данас зове један од потока у Драговити, јужно од Поганова.[72] Међутим, и Борово се раније налазило на Јабланици, код села Парамуна, где и данас постоји вис Борје[73]. Његово селиште је забележено у прошлом веку као Парамунские селишта, на речици Рымов дол, десној притоци Јабланице.[74] Па и сама Драговита забележена је, 1446. године, између Парамуна и Добраца, с једне, и Бање (Банка близу Трна) и Врабче, с друге стране.[75] Помоћу Драговите одређен је, 1595. године положај селишта Вучег Дела и Козје.[76] Реч је свакако о селиштима на Козјем гребену. По одласку Турака, Поганово на Јерми променило је назив у Доброшево, јер се тобоже тако звало и у средњем веку.[77] Поганово је на тај начин преузело нешто измењен назив ишчезлог села Добраца, које се 1595. године налазило код Филиповца и Драговца.[78] И стари Добрац се значи налазио на Јабланици, југоистично од Трна.

Већ у овом дефтеру може се уочити колике је поремећаје изазвао са̂м почетак дугог рата (1593—1606). Према једном запису из села Доброг Дола, почетак кандијског рата (1640—1669) био је обележен пожаром у Пироту, у марту 1640. године.[79] Напуштање села, хајдучија и одметање у збег узело је највећег маха у великом рату (1683—1699), кад је овај крај заредом страдао од организованих хајдучких потера и истрага, крвавих одмазди над побуњеним становништвом, од војничких гомила Портиног одметника Јеген Осман-паше, који се утврдио баш у Пироту, па и од самих хајдука. У данима турског освајања Београда, почетком октобра 1690. године, из пећине код Поганова изишли су становници 30 околних села и, предавши своје хајдуке, изнова примили османско поданство, слободни да се населе по свом избору, између Београда и Софије.[80]

Неки преживели становник овог збега оставио је познати запис о страдањима у 1690. години: „Да се знае кага умре Јосив и Јаков и Василија и Богослов, и Богдан от Власи, и попадија попу Славку, и поп Джурджа от Градшницу. И това време под јесен загина ђак Врабачки от хајдуци от сејмени Знепољски, беху се половина подивили. Беше им војвода Голча от Главановци ва лето 1689.“ Овај запис налази се у номоканону, у коме су одређене и међе манастирског браништа из 1530. године, манастира Пресвете Богородице — Иверице на реци Мислоштици.[81] Овим се одређује и приближан положај погановског збега.

Манастир Св. Јована Богослова није запустео у великом рату. Турске катане, које су у лето 1690. године искорениле и спалиле напредно рударско место Чипровац с источне стране Старе планине, опустошиле су и похарале и Забелски манастир. Један минеј, писан раније за овај манастир, откупио је од катане поп Пеја и приложио га манастиру Св. Јована Богослова.[82]

Манастир је запустео у време српског устанка. По запису попа Јанаћија из Петрлаша, који га је до 1821. године обновио, манастир је био напуштен у рушевинама. „Беше манастир запустел — каже овај свештеник — те покри(х) цркву, заправи(х) ходаје, и направи(х) поље, и два свештеника постави(х).“[83] Испреметана топонимија овог предела засад не допушта да се утврди где се налазило старо знепољско село Петрилаш, забележено крајем 1454. године у тимару четворице хришћана, који су дошли из Београда, и који су учествовали у хватању војводе Николе Скобаљића.[84] Првобитни положај селаваља тражити на неком локалитету у Знепољу коме је саставни део имена реч „гроб“ или „могила“. Османско име села, Petr-i Laš — дословно: Петров Леш — упућује на село које се раније звало Петров Гроб, Петрова Могила.[85]

У непосредној близини манастира Св. Јована Богослова одувек се налазило село Влас, Власи. Оно је 1446. године забележено између Звенице и позније ишчезлог села Бајир, што значи Брдо.[86] На исто упућује и један запис из 1868. године, настао у оближњем лужничком селу Стрелцу. Опомињући се помора куге, од којих је Пирот тешко страдао 1815. и 1838. године, свештеник стрелачке цркве позива се на записе које је нашао „у светое евангелие у Свети Јован Богослов, Влашки манастир.“[87]

МЖАЈ (?)

„Манастир Мжај (?), у међама села Доња Невља. Приход поменутог манастира 199 (акчи).“[88]

Назив манастира написан је без дијакритичких тачака, везаним словима, тако да су могућности читања веома многобројне и непоуздане. Назив села, у чијим се међама манастир налазио, такође је написан без дијакритичких тачака. Доња Невља је пописана непосредно испред манастира, као село које припада Брезнику.[89]

У сачуваним фрагментима сумарног пописа Софијског санџака, из 1446. године, ово село се помиње два пута, у облику: Доља Нивља. Пре овог пописа, део села припадао је једном спахији Пиротске нахије, а затим је додељено спахији Софијске нахије. Ваљда је због тога за село Дољу Нивљу први пут речено да се налази у нахији Пирот, а други пут да припада Софији. Заједно са Дољом Нивљом, у ранијем тимару записано је и село Недеља.[90] Ово потоње прозвано је поткрај XVI века Недељиште.[91] Оно се данас налази јужно од Доње Невље, у Бугарској.

Данашња црква у Доњој Невљи, посвећена св. Илији, изграђена је 1921. године. Црква се налази у махали Манастириште, у подножју брда званог Лечевиште[92].

Можда је овде реч о напред поменутом Забелском манастиру, који је запустео у великом рату до 1690. године, када је један његов минеј откупљен од пљачкаша и приложен манастиру Св. Јована Богослова.[93] Планине Забел и Поскурица забележене су на руској карти Трна северно од Доње Невље, на месту где је данас манастир Перос у селу Тудовици.[94] Само брдо Лечевиште подсећа на лечење очију. На основу тога, име старог манастира гласило би: *Мжај.* Овај израз — слѣпь есть, мжай — узета је из Друге саборне посланице апостола Петра (II Петр. 1, 9), па је стари манастир у међама Доње Невље, вероватно, био посвећен св. Петру.

---

69 Б. Цоневъ, *Описъ на ръкописитѣ на Народна Библиотека въ София*, София 1920, 204; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, IV, бр. 6236.

70 Секција Трн—Бусинци X—3.

71 TKM 61, бр. 258.

72 М. Ракић, *нав. дело*, 422.

73 Секција Трн—Бусинци X—3.

74 Секција Трн—Радомир VI—2.

75 Н. Попов, *нав. дело*, 364—365.

76 TKM 61, бр. 31, 151, 152.

77 М. Ракић, *нав. дело*, 424—429.

78 TKM 61, бр. 421. „Село Добрац, близу села Филиповце и Драговце“.

79 Б. Цоневъ, *нав. дело*, 154; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, IV, бр. 6780, 6781.

80 BBA, Mühimme Defteri 100, стр. 100.

81 Б. Цоневъ, *нав. дело*, 204; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, IV, бр. 7166

82 Б. Цоневъ, *нав. дело*, 106; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, VI, бр. 9591—9593.

83 Б. Цоневъ, *нав. дело*, 119; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, VI, бр. 9109.

84 Н. Попов, *нав. дело*, 368—369.

85 На пр. Попова Могила, између села Борова и Доње Невље.

86 Н. Попов, *нав. дело*, 364—365.

87 Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, VI, бр. 9312.

88 TKM 61, бр. 143. Manastir Mujay (?) der sinor karye-i Dolna Nevlye-el-mezbûr. Hasil Manastir-i mezbûr 199.

89 *Исто*, бр. 142. Karye-i Dolna Nevlye tabi Breznik.

90 Б. Недков, *Тимари в Софийско*, 12—13; Н. Попов, *Тимари в нахиите Висока и Знепол*, 380—381.

91 TKM 61, бр. 426.

92 За овај податак захвална сам колеги Бориславу Андрејићу из Завода за заштиту споменика културе у Нишу.

93 Вид. овде нап. 82.

94 Секција Трн—Радомир VI—2; Секција Босиљград 1:100000.

СВЕТА ИВЕРИЦА

„Манастир Света Иверица, близу села Островица. Спада под Пирот. Приход од десетака на жита, воће и кошнице, од млинова и осталог 500 (акчи)."[95]

Село Островица у Сићевачкој клисури налазило се на граници Пиротске нахије према Нишу.[96] Стари манастир је лежао на Нишави, на пола часа хода од села.[97] Чудна прича о разарању иначе непознатог манастира Успења испод брда Граца, источно од Сићева, вероватно се односи на овај стари Богородичин манастир[98]. Потоњи манастир Св. Петке у Сићеву, изграђен 1647. године, преузео је и назив Свете Иверице на јужној страни Сићевачке клисуре.[99] Сама појава Сићевског манастира могла би да значи да је Света Иверица до тог времена већ била разорена.

СВЕТА ПЕТКА

„Манастир Света Петка, близу села Штрбовце. Приход 230 (акчи)."[100]

Село Штрбовац се данас налази на јужној падини Суве планине, а у његовој близини нема трагова неком старом Богородичином манастиру. Према овом дефтеру, међутим, Штрбовцу су припадали следећи пашњаци: „Пашњак Сува Планина, Влашња, Преход и Вета Планина. Припада Штрбовцу. Спада под Пирот."[101] „Вета Планина" из овог дефтера свакако је дала име познијем селу Вети. На тај начин се овај манастир Св. Петке идентификује као стари манастир Вета, са црквом Успења Богородице.[102]

ПРЕЧИСТА

„Манастир Пречиста. Спада под Пирот. Приход од житних десетака и осталих данака 100 (акчи)."[103]

Идентификовање овог старог Богородичиног манастира свакако није лако. Манастири посвећени Богородици били су чести у пиротском крају, а одредница „спада под Пирот" могла се применити на било које место у његовом кадилуку.

Име Пречиста могао је понети познати Суковски манастир, са црквом Успења Богородице. Стари живопис Суковског манастира потиче из 1606. године.[104] Он је могао ући у попис обављен током 1595. године, под условом да је до тог времена био изграђен и основан. Али, у овом дефтеру нема елемената за извођење таквог закључка.[105] Има, међутим, несумњивих трагова да се манастир Пречисте Богородице налазио у непосредној близини Беле Паланке. Ту су пре сто година, између села Кременице и Клисуре, постојале зидине порушеног манастира Св. Петке.[106] Попут Иверице, Богородичини манастири често носе име св. Петке.

Појава Беле Паланке није регистрована овим пописом. Са зимовника у Београду, велики везир Коца Синан-паша наредио је, поткрај 1595. године, да све паланке на цариградском друму буду завршене за предстојећи војни поход султана Мехмеда III на Јегар.[107] Ова заповест свакако се односила и на везировог сина Мехмед-пашу, беглербега Румелије, али то не мора да значи да је он подигао Белу Паланку до августа 1596. године, кад је изгубио положај и имање. Могао ју је изградити после помиловања, па и знатно доцније. Као што је познато, Бела Паланка се помиње у путописима тек 1620. године, а њен првобитни назив био је Мехмед-пашина Паланка.[108]

Путописци из XVI века, који су овим путем прошли пре грађења Беле Паланке, обично овде описују села Извор и Клисуру.[109] Село Извор, турски Кури Чешме — Суви Извор — имало је селиште Станимир.[110] Село Клисурица, „познато као Кури Дербенд" — Сува Клисура — имало је два пуста селишта, Горње Поље и Прибој.[111] Старо село Мокра такође се налазило на овом простору.[112] Није било Кременице.

У близини потоње Беле Паланке постојало је, 1595. године, село Богородица—Дербенд.[113] Помоћу села Богородице одређен је тада положај села Балвана и Трештавице, која су тих година запустела. Земљу напуштене Трештавице обрађивали су становници Богородице и Новог Села, „другим именом Погрудинце".[114] У потоњем случају, реч је о Вргудинцу. Ново Село, низводно од Беле Паланке, налази се у непосредној близини Вргудинца, с којим је крајем XVI века чинило једно село. Код Новог Села постоји место Богов врх, које подсећа на ишчезло село Богородицу.[115] У селу Ораховици Доњој пописано је селиште Помоштница.[116] Ораховица Доња данас је село Ореовац код Беле Паланке. Селиште Помоштница и село Богородица вероватно су настала на некадашњим поседима манастира Пречисте.

Манастир Пречиста се помиње у једном запису из 1610. године: „. . . В то време беше страх велик, и в то време умале род христиански от безакони Агарен. И писа се сија книга ниже село Голеш на Книшаву у Пречисту, и приложи ју в црков светаго Николи в село Равну . . . "[117] Назив ишчезлог села Голеша близу манастира Пречисте сачувала је планина Голаш код Беле Паланке.[118] Село Равна из овог записа, као и данас, крајем XVI века звало се Равни Дол.[119]

Појава Беле Паланке није могла остати без утицаја на села у њеном најближем суседству. Пре свега, паланка је преузела ранију службу становника Богородице и Клисурице, нарушивши тиме основу њиховог повољнијег правног положаја. Село Богородица у непосредном суседству паланке, свакако је морало да промени свој стари назив, непоћудан њеним чуварима. Судећи по памћењу из прошлог века, назив је променио и сам манастир, уколико се уопште могао одржати упоредо с Белом Паланком. У сваком случају, село Богородицу заменила је Кременица. Ова промена, како изгледа, није учињена насумице. Кременица јамачно упућује на неко старо утврђење, а њен назив подсећа на Кременски манастир у помињаном граду Костуру, са црквом Успења Богородице.[120]

СВЕТИ ДИМИТРИЈЕ

„Манастир Свети Димитрије, близу села Разбијана Стана. Спада под Пирот. Приход од житних десетака 300 (акчи)."[121]

Манастир Св. Димитрија под Ракошем, код Беле Паланке, поменуо је, 1578. године, Стефан Герлах, који је при-

---

[95] ТКМ 61, бр. 310. Manastir Isveta Iveriče der kurb karye-i Ostrofča. Tabi Šehirköy. Hâsil an öšr-ü gillât ve meyve ve güvare ve resm-i asyâb ve sâir-i mütevecciĥât 500.

[96] *Исто*, бр. 130.

[97] М. Ђ. Милићевић, *Краљевина Србија*, 24.

[98] *Исто*, 26.

[99] В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, 297.

[100] ТКМ 61, бр. 93. Manastir Isveta Petka der kurb karye-i Ištrbofča. Hâsil 250.

[101] *Исто*, бр. 95. Yaylak Kuri Yayla ve Prehod ve Valašna ve Veta Planina. Tabi Ištrbofča. Tabi Šehirköy.

[102] М. Ђ. Милићевић, *нав. дело*, 180; В. Р. Петковић, *нав. дело*, 57.

[103] ТКМ 61, бр. 163. Manastir Prečtsta. Tabi Šehirköy. Hâsil an öšr-ü gillât ve sâir-i mütevecciĥât 100.

[104] В. Р. Петковић, *нав. дело*, 320.

[105] ТКМ 61, бр. 2, 71, 403.

[106] М. Ђ. Милићевић, *Краљевина Србија*, 180.

[107] *Naîma Tarihi*, I, 80—81, 140.

[108] Р. Самарџић, *Београд и Србија у списима француских савременика XVI—XVII века*, Београд 1961, 172; О. Зиројевић, *Цариградски друм од Београда до Софије 1459—1683*, Зборник Историјског музеја Србије 7 (Београд 1970), 183.

[109] О. Зиројевић, *нав. дело*, 182—183.

[110] ТКМ 61, бр. 89, 356.

[111] *Исто*, бр. 34, 213, 241.

[112] *Исто*, бр. 113.

[113] *Исто*, бр. 357.

[114] *Исто*, бр. 137 138, 358, 424.

[115] Географски институт ЈА 1951, Секција Ниш 1:200000.

[116] ТКМ 61, бр. 355.

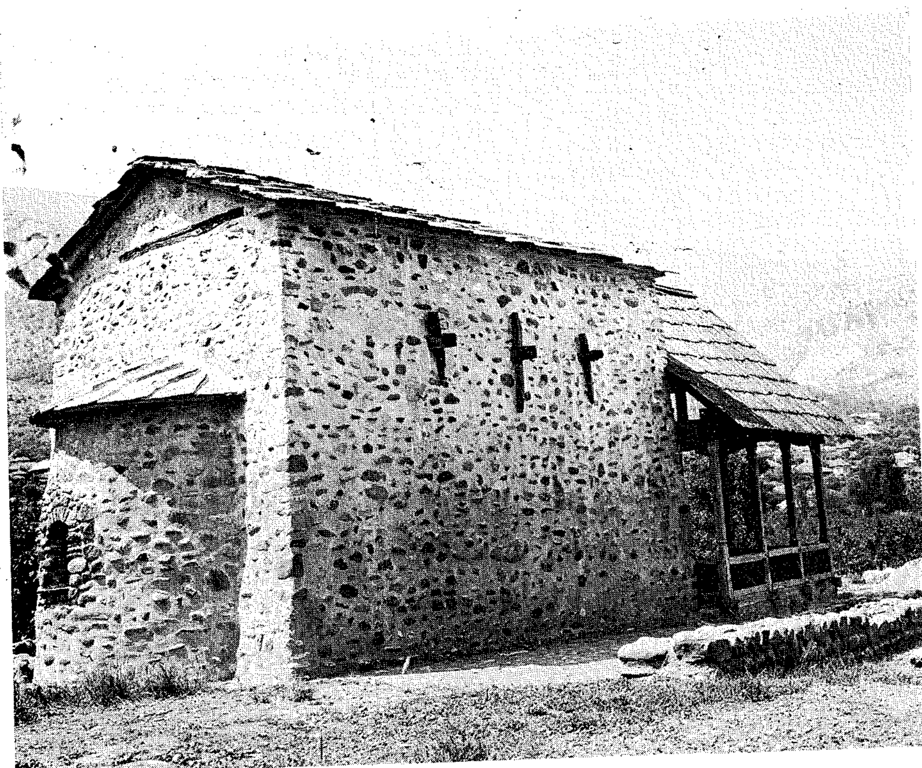
[117] Б. Цоневъ, *Описъ на ръкописите на Народна Библиотека въ София*, 435; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, IV бр. 6517.

[118] ТКМ 61, бр. 224.

[119] *Исто*, бр. 111.

[120] В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу. српског народа*, 153.

[121] ТКМ 61, бр. 387. Manastir Isveti Dimitre der kurb karye-i Razbiyâna-Istâna. Tabi Šehirköy. Hâsil an öšr-ü gillât 300.



Сл. 3. Манастир Св. Петка код села Станичење (снимио Г. Суботић)

суствовао православном богослужењу на Петровдан у цркви Св. Ђорђа у Извору, Кури Чешме. ,,Недалеко одавле има под брдом манастир Св. Димитрија, у којем има 5 калуђера, који држе бугарску школу и уче читање, писање и појање бугарске литургије. Покрај овог села тече рибородан поток.“[122]

Село помоћу кога је манастир одређен, подсећа на неку велику битку, у којој је неки владар остао ,,разбијена стана“. Приликом састављања садржаја, пописник је име овог села скратио у: Разсипана.[123] У позније време, ово село прозвано је Дивљана. У пиротској нахији је, поткрај XVI века, постојало село Дивљан, али јужно од Брезника, на граници Радомира, где и данас постоји село Дивља.[124] Ракош је у то време био селиште, ,,близу села Суве Планине — Кури Јајла — и Горње Коритнице“.[125]

По предању које је забележио М. Ђ. Милићевић, манастир Св. Димитрија је задужбина Мрњавчевића. Пред старом црквицом је постојала кула у којој је била капела. Калуђер овог манастира испричао је нашем писцу како је ово метох Св. Димитрија у Солуну, и како ,,у Македонији, до села Милешева, има други метох, у коме има повеља на словенском језику, а на једном гробу пише: Николај војвода“.[126]

СВЕТИ ОНУФРИЈЕ

,,Манастир Свети (О)нуф(р)ије. Његов приход зарачунат је заједно с приходом поменутог села (Бзовика). Даје десетак 25 (акчи).“[127]

Манастир је пописан под бројем села Бзовика, међу чијим је становницима забележен поп Пеја.[128] Назив манастира написан је без дијакритичких тачака, а да су оне и стављене, оно што је написано може се читати: Нуфије. Према подацима које је крајем прошлог века објавио Духовни суд у Нишу, црква Св. Онуфрија у Базовику је изграђена 1868, док је за цркву Св. Ђорђа у суседном селу Осмакову речено да је ,,озидана пре 4—500 година“.[129] Колико је познато, ови подаци нису проверени на терену.

Манастир Св. Онуфрија помињу два записа у једном рукописном псалтиру у Пловдивској библиотеци. Псалтир је 1576. године обновио јеромонах Нифон, настојањем презвитера Димитрија из Осмакове и попа Цветка из Козје. Године 1633. повезао га је јеромонах Атанасије, који је поменуо монаха старца Живка из храма Св. Онуфрија.[130] Овај псалтир вероватно су однели у Пловдив посетиоци ,,от Копривштица от Филипе“, који су се 1795. године потписали на зиду манастира Темске.[131]

Заједно са oближњим селима Осмоковце, Орле, Глама и Костин Дол, село Бузовик је, 1446. године, забележено у саставу зијамета Знепоља.[132] У Знепољу се тада налазило и позније нишавско село Маклиште.[133] У истом извору, поменута су села пиротске нахије: Мокра, Хрин — Рињ,[134] Црно Калиште, Извор и Букуровица — Букуровац.[135] Према томе, села Бузовик, Осмоковце, Орле и Глама померила су се из Знепоља у Понишавље, негде после средине XV века, а манастир Св. Онуфрија у Базовику вероватно је подигнут после тог пресељења.

Постоји, наиме, извесна сагласност између имена патрона манастира у Базовику с првобитним именом села. Св. Онуфрије је поштован у пиротском крају као заштитник од градобитних облака.[136] Данашње име Базовика повезује се са зовом, али основа старог знепољског села подсећа на турску реч buz, ,,лед“, ,,град“.

СВЕТИ ЂОРЂЕ

,,Манастир Свети Ђорђе, близу села Темска, у међама поменутог села Темске. Изван дефтера. На земљу коју држе, монаси поменутог манастира дају спахији десетке. Тако је нађено да пише у Старом дефтеру, па се тако записује и у Нови дефтер. Спада под Пирот. Приход од житних десетака и осталих данака 500 (акчи).“[137]

На основу натписа, сачуваних у самом манастиру, познато је да су његов олтар и наос живописани 1576. године. Припрата је изграђена и живописана 1654. године.[138] На исти закључак упућује и напред наведена белешка, по којој је манастир први пут регистрован у дефтеру који је, у односу на овај из 1596, важио као ,,стари дефтер“. То је дефтер састављен на основу пописа везаног за ступање на престо Мурата III, 1574. године.[139]

Манастир Св. Ђорђа у Темској, ,,храм Христовог победоносца Георгија“, подигнут је на месту пораза неидентификованог српског туркоборца с почетка XV века, кога је Константин Филозоф поменуо под именом Новак Карађук.[140] Становници Темске и Рудина обрађивали су, поткрај XVI века, заједничко селиште Крстац.[141] Ово би могло да значи да је место мало познатог историјског догађаја и пре оснивања манастира било обележено крстом. Манастир Св. Ђорђа у Темској изграђен је у време када се пиротски крај налазио под црквеном јурисдикцијом српског патријарха у Пећи.

---

122 P. Matković, *Putovanja po Balkanskom poluotoku XVI vieka. XIII. Putopisi Stj. Gerlacha i Sal. Schweigera, ili opisi putovanja carskih poslanstava u Carigrad, naime Davida Ungnada od god. 1573. do 1578. i Joach. Sinzendorfa od god. 1577*, Rad JAZU CXVI (Zagreb 1893), 49—50.

123 ТКМ 61, бр. 352, 387.

124 *Исто*, бр. 317.

125 *Исто*, бр. 362.

126 М. Ђ. Милићевић, *Краљевина Србија*, 180.

127 ТКМ 61, бр. 46. Manastir Isveti Nûfya. Hâsili karye-i mezbûre Bzovik mahsuli ile mahsubdur. Ošrü verir 25.

128 *Исто*.

129 *Глас. Црквени календар са шематизмом Нишке епархије за 1900. годину*, 116, 117.

130 Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, IV, бр. 6384, 6385.

131 *Исто*, V, бр. 8809.

132 Н. Попов, *нав. дело*, 364—365.

133 *Исто*, 366—367.

134 *Исто*, 368—369, 372—373.

135 Б. Недков, *нав. дело*, 20—21, 50—51.

136 В. М. Николић, *Из Лужнице и Нишаве*, СКА, СЕЗ, XVI, Живот и обичаји народни, 9, Београд 1910, 140.

137 ТКМ 61, бр. 366. Manastir Isveti Gergi der kurb karye-i Temska. Mezkûr Temska nam karyenin sinorunda. Haric ez defter. Manastir-i mezbûr ruhbânlari tasarruf edigi yerhlerin öšrün sipahiye verirler deyü Defter-i Atîkde mukayyed bulunmagin Defter-i Cedîde dahi mukayyed olundu. Tabi Šehirköy. Hâsil an öšr-ü gillât ve sâir-i müteveccihât 500.

138 Л. Павловић, *Манастир Темска*, Смедерево 1966, 6—22; А. Радовић, *Манастир Темска. Истраживачки и конзерваторско-рестаураторски радови 1970. године*, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе СРС X (Београд 1974) 125—139.

139 ТКМ 235.

140 *Живот деспота Стефана Лазаревића од Константина Философа*, XXV, 55, Стара српска књижевност II, 51.

141 ТКМ 61, бр. 154.

СВЕТА ПЕТКА

„Манастир Света Петка у селу Црвенчево. Спада под Пирот. Приход од житних десетака и осталих дажбина 985. Млин: 1 камен, 15. Свега 1.000 (акчи).[142]

Црква Св. Петке Трнове налази се код села Станичења, а село Црвенчево померило се на десну обалу Нишаве. Црвенчево су вероватно основали пресељеници са горње Јерме, из старог села Чрвенче. Станичење је овде пописано као „село Рђило, другим именом Станичани."[143] О пореклу „другог имена" сведочи „село Станица и селиште Враниште, сејалиште поменутог села".[144] Данас северно од Станичења и Црвенчева постоји само село Враниште. Једно селиште Станица пописано је крајем XVI века као „сејалиште села Топлог Дола", под Старом планином.[145] Раније село Рђило помиње се на другом месту у истом попису као село Рђав Кум. Његови становници обрађивали су пусто селиште Чадоров Дол.[146] Један монах овог манастира жалио се, крајем марта 1707. године, Царском дивану на свог спахију. Калуђер је казао да живи у Пиротском кадилуку, у манастиру Рђилници.[147]

Да је овде реч о старом манастиру наслућује се и по топонимији, свеједно што је она самим доласком Турака из основа измењена. У атару Гњилана је такође пописано селиште Света Петка, „сејалиште села Гњилани".[148] Село Гњилани и тада се граничило с Пиротом, чији су грађани у њему имали њиве и винограде.[149] На западној страни Гњилана, тамо где је могло бити ово селиште, и почетком овог века стајао је стари крст св. Саве Српског.[150] Раја пиротске вароши обрађивала је, крајем XVI века, земљу села Калуђерева.[151] Калуђерево се још у прошлом веку налазило у Лужници код Бабушнице, али је очито да се у ранијим столећима морало налазити у непосредној близини Пирота. Из тога се наслућује да је манастир у дубљој прошлости имао поседе близу самог Пирота.

СВЕТИ НИКОЛА

„Манастир Свети Никола, код села Церовик. Изван дефтера. Приход од житних десетака и осталих дажбина 300 (акчи)."[152]

Манастир је дотле био „изван дефтера", што значи да је први пут регистрован пописом из 1595. године. Према томе, манастир је изграђен између 1575. и 1595. године. С обзиром на то да је патрон његовог храма св. Никола, може се претпоставити да је грађење манастира започето пре повлачења архиепископа Диомидија из Софије, до 1577. године. Познат са чудесног исцељења краља Стефана Дечанског, св. Никола је био један од најомиљенијих светитеља широм Пећке патријаршије.[153]

Село Церовик налазило се западно од Пирота. Крајем XVI века Церовик се спорио око међа са суседним селима Големим и Малим Сухим Долом, Понором и Лопашницом. Међе Церовика и Понор-Дербенда утврђене су на Црном врху, а с Лопашницом се граничило на реци Бистрици.[154] У најновије време, Церовик и Лопашница спојили су се са селом Блатом. Крај Церовик и данас постоји на западној страни Блата. На немачкој карти Бабушнице, из 1943. године, ту је, на брду, у окуци Бистрице, уцртана црква.[155] На том месту треба тражити и стари манастир Св. Николе.

---

142 Исто, бр. 367. Manastir Isveta Petka der karye-i Črvenčeva-el-mezbûr. Tabi Šehirköy. Hâsil an öšr-ü gillât ve sâir-i mütteveccihât 985. Asyâb bab 1 resim 15. Yekûn 1000.

143 *Исто*, бр. 246. Karye-i Irgilo nam-i diger Istaničani.

144 *Исто*, бр. 146.

145 *Исто*, бр. 212.

146 *Исто*, бр. 90.

147 BBA Atîk Šikâyet Defteri, 47, стр. 204.

148 TKM 61, бр. 51.

149 *Исто*, бр. 50.

150 В. М. Николић, *нав. дело*, 128—129.

151 TKM 61, бр. 47.

152 *Исто*, бр. 99. Manastir Isveti Nikola der nezd karye-i Čerovik. Haric ez defter. Tabi Šehirköy. Hâsil an öšr-ü gillât ve sâir-müteveccihât 300.

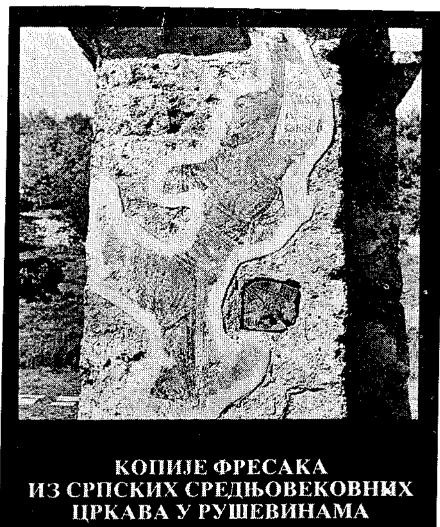
153 С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614*, Нови Сад 1965, 161—214.

154 TKM 61, бр. 434.

155 Heereskarte Blatt 115/3. Babušnica 1:50000.

Изложба копија фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама

Иван М. Ђорђевић



КОПИЈЕ ФРЕСАКА ИЗ СРПСКИХ СРЕДЊОВЕКОВНИХ ЦРКАВА У РУШЕВИНАМА

Поводом свечаног обележавања Дана заштите споменика културе, 20. фебруара 1982. у Галерији фресака београдског Народног музеја отворена је изложба копија фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама. Изложено је 125 копија фресака из 16 средњовековних споменика: Ђурђевих Ступова код Новог Пазара, цркве Св. Петра и Павла у Доброј Води, испоснице Св. Петра Коришког, цркве Св. Богородице — Вољавац, манастира Давидовице, цркве у Старом Тргу, Старе Павлице, црквине Петковице код Страгара, цркве Св. Николе у Брвенику, спољашње припрате у Сопоћанима, цркве Св. Николе у Ушћу (Сретење), параклиса у кули манастира Раванице, цркве Св. Николе у Палежу, манастира Сисојевца, Богородичине цркве у селу Долац и цркве Св. Николе у манастиру Лапушњи. Изложба је плод вишегодишње акције на копирању угрожених фресака чији је иницијатор и организатор била Зденка Живковић, сликар-конзерватор.

Велики је број српских цркава о чијем негдашњем постојању сведоче рушевине и у њима фрагменти зидних декорација. У поратним годинама, немајући могућности да на овим споменицима изврши потпуну рестаурацију, наша служба заштите прибегла је основној конзервацији. Тада су фреске нешто значајнијих споменика (Ђурђевих Ступова, Сисојевца, Палежа) скинуте са зидова и донете у Народни музеј у Београду. Преостали живопис чекао је боље дане. 1967. године, желећи да ове фреске сачува од неминовног пропадања једна група сликара-конзерватора на челу са Зденком Живковић започела је велики посао копирања који је трајао до 1972. На жалост, копије фресака из порушених српских цркава показују само затечено стање у тренутку копирања, и тиме је њихова функција пре свега документарна. Ипак, мора се рећи, да је овај подухват копирања фресака показао сву своју оправданост у очувању културне баштине која под зубом времена полако нестаје. Међутим, сигурно је да је рестаурација архитектуре порушених цркава најбољи начин заштите фресака. Како је од ове акције па до изложбе прошло више од једне деценије, многи од ових споменика су обновљени и тиме је продужен век трајања њихових зидних слика (Ђурђеви Ступови, Св. Петар и Павле у Доброј Води, Стара Павлица, Св. Никола у Ушћу, Палеж, Сисојевац, Богородичина црква у Долцу, Лапушња). Остали међу којима и посебно занимљиво сликарство спољашње припрате манастира Сопоћана, остаће под ударом временских и других непогода.

На изложби су поред копија приказани фрагменти фресака који су отпали или скинути са зидова, као и они што су пронађени приликом ископавања у време извођења конзерваторских радова. Документацију употпуњују изложени цртежи са распоредом живописа и фотографије архитектуре споменика из којих су копије.

Треба истаћи концепцију каталога који се састоји из три целине. Први део садржи текст Наде Комненовић, иначе организатора изложбе, „О пропадању фресака на полусрушеним српским средњовековним црквама" у коме се износе изузетно занимљива сведочења наших и страних путописаца и истраживача о пропадању српских цркава. Неки списи Д. Милутиновића с краја XIX века, на пример о Палежу и Брвенику, који су овде први пут објављени, прави су допринос истраживањима ових споменика. Други текст написала је Зденка Живковић под насловом „Промене вредности боје на фрескама полусрушених српских цркава". Реч је о променама вредности боје при деловању влаге, светлости, увећане топлоте и интервенција живописаца, који су током векова освежавали старе очађале фреске. Овај рад даје нам добар увид у сложен организам фреско-сликарства и велике тешкоће сликара-конзерватора при заштити средњовековног живописа. И коначно, трећи део представља каталог споменика са изабраном библиографијом, цртежима распореда живописа Старе Павлице и Сисојевца и 60 фотографија. Овај део саставила је Нада Комненовић која је и веома успешно поставила изложбу.

Књиге



Т. Марасовић,
В. Гвоздановић,
С. Секулић-Гвоздановић,
А. Мохоровичић

Прилози истраживању старохрватске архитектуре

Сплит 1978,

185 стр. текста
72 табле фотографија и цртежа
формат књиге 23/32 cm

Ова брижљиво штампана књига састоји се од четири чланка, различита по обиму и значају.

Највише пажње заслужује рад Т. Марасовића: „Прилог морфолошкој класификацији ранosредњовјековне архитектуре у Далмацији" (стр. 5—129, LXIV т.). Знатног опсега, заокружен као целина, праћен напоменама, библиографијом и списком споменика, овај рад у суштини представља књигу за себе.

Већ самим насловом писац је отворио широку могућност посматрања архитектуре. У њему једино није сасвим тачна територијална одредница; појам Далмације тешко се може користити за целу скупину споменика од Крка до Боке которске, било у историјском, било у географско-политичком смислу.

Рад чини преглед важнијих споменика, уз уводна обавештења и краћа објашњења за свако поглавље. У прегледу споменика писац се доследно држи предвиђеног оквира, а то је представљање основног склопа грађевине, замисли њеног простора. Ако је грађевина у рушевинама, она се описно реконструише, као што се понегде, где писац сматра потребним, даје најближа хронолошка одредница или правац у коме се тражи порекло просторног решења. Уз тако обрађене јединице писац наводи најновију литературу, која читаоца уводи у стање научне истражености споменика, а текст се допуњује архитектонским цртежима и фотографијама. Иако писац уздржано саопштава да је у питању рад ограниченог циља, пред нама је дело преко кога се лако и поуздано улази у широку област разноврсних сазнања о архитектури о којој се говори. Оно што изреком није казано, јер није било ни предвиђено за овај рад, сазнаје се из цртежа и фотографија, из увида у целину прегледа или из наведене литературе. Очигледно је да је уложен велик труд у израду цртежа, који су графички обрађени на исти начин и објављени у истој размери. Пишчев савестан и критичан приступ градиву даје овим цртежима пуну вредност. Треба додати да је направљен добар избор фотографија. Марасовићев чланак, као целина, има обележја модерних корпуса средњовековне архитектуре, којима је сврха да уз мало текста пруже обавештења о што је могуће већем броју споменика.

Добро познате тешкоће у проучавању раносредњовековне архитектуре на источној обали Јадрана, посебно питања која се односе на њено порекло и токове, по правилу су превазилажене распоређивањем споменика по њиховим формалним склоповима. Овакав приступ градиву слободније називамо типолошким. Изразит пример доследно спроведеног типолошког разврставања споменика у старијој литератури представља књига Милоја Васића. И у савременим прегледима, па и погледима на целину, окоснице чине типолошке схеме. То показује да историја архитектуре раног средњег века на источној обали Јадрана није написана. Марасовић у свом опрезном ставу према градиву такође полази од склопа целине, друкчије речено од типа грађевине. Основни оквири у којима групише споменике познати су из ранијих прегледа: главне скупине су централне, лонгитудиналне и лонгитудиналне грађевине са куполом. У даљој, ужој, подели Марасовић очигледно настоји да се ослони на изворне обрасце простора и структуре. Целокупан поступак је пут ка успостављању чвршћих веза међу споменицима, увећању знања о филијацији одређених архитектонских решења. Тако и сам аутор долази до главних закључака у свом раду: да су овде „јасно дефинирани архитектонски типови", па даље, да се одређени типови грађевина распростиру на одређеним подручјима, што би говорило да су локални узори имали значајну улогу у ширењу одређених облика на одређеном ужем подручју.

На крају текста о црквеној архитектури писац укратко говори о неколико раносредњовековних звоника. Он опажа да је звоник, било да је реч о његовим већим или мањим остацима или траговима, по правилу везан за грађевину и смештен на њеном прочељу, у подужној осовини. Овакав положај звоника Марасовић тумачи утицајем каролиншке архитектуре. Марасовићева претпоставка, већ раније саопштена, занимљива је и привлачна, међутим, требало би указати на путеве и начин преношења и трансформисања одговарајућих решења из каролиншке архитектуре. Јасно је да при томе највећу тешкоћу представља непоуздано датовање најстаријих звоника. На пример, мало је вероватно да ће звоник Св. Спаса на врелу Цетине, заједно са црквом, потицати из IX века.

У свој „Прилог морфолошкој класификацији", Марасовић уноси нове области градитељства, стамбену и одбрамбену архитектуру. Иако је реч о малобројним налазима, тиме се сазнања о архитектури раног средњег века јако проширују. У овом делу рада су, такође, подаци о двема целинама за које се мисли да су били манастири. За прву (Црквина у Бискупији код Книна) то изгледа врло вероватно, међутим, у погледу друге целине (Мијовилац у Придрази крај Новиграда) очигледно је да би могло бити у питању и нешто друго, можда неко управно средиште.

Рад Т. Марасовића, као целина, има две изразите вредности. У њега су укључени многобројни нови налази, потекли из археолошких или других проучавања градива о коме је реч. Друга му је вредност што је он по себи, иако особен због своје усмерености, добар преглед кључних споменика, који ће бити изузетно користан за даља проучавања.

Други чланак у књизи је дело В. Гвоздановића: „Значај старохрватске архитектуре за опћу повијест европске прероманике" (стр. 131—148). Својим текстом В. Гвоздановић ставља читаоца у велику недоумицу. Види се да је писац желео да новим опажањима, размишљањима и предлозима унапреди познавање градива о коме пише, међутим, његови ставови су крајње неуједначени па их је тешко укључити у разложан разговор. Крећу се од занимљивих и подстицајних замисли до необразложено казаних судова или претпоставки које су засноване на пролазном утиску.

Мало је вероватно да би се расправа о целокупном његовом тексту показала целисходном али је потребно упозорити на она места која представљају заблуде или могу бити основ за стварање заблуда.

Најпре о наслову. Остављајући по страни питање да ли је у тексту остварена пишчева намера, исказана у наслову, предмет расправљања је јасно означен. Писац каже да је уметност регионални, а не етнички феномен, па није потребно одвајати остварења византијске Далмације од остварења на подручју Словена (нап. 2). Он ту целину остварења, целокупну архитектуру ипак назива старохрватском. Логично се поставља питање да ли онај ко се осети побуђеним да буде наследник романског становништва византијских градова може целокупној архитектури дати друго име, или, треба ли исту целину назвати старосрпском због тога што је њен део настао на подручју првих српских држава? Изашавши оваквим начином мишљења из научне области, Гвоздановић се нашао на подручју где су могуће различите произвољне оцене уметничке области која се посматра.

Гвоздановић прилази архитектури о којој је реч са становишта стила, налазећи да такав приступ има преимућства јер се не заснива „на хронолошким чињеницама", те допушта могућност постојања романских споменика у времену које се сматра предроманским, као и обрнуто. Да би свој поступак учинио јасним, он најпре објашњава својства пререоманике и романике, виђена из сопствених истраживања, која су заснована „на радовима истакнутих медиевиста". Не би се рекло да је Гвоздановић срећно запазио обележја једног и другог раздобља у историји европске архитектуре; угледни историчари архитектуре које он наводи учинили су то много боље. Са лакоћом би се много шта од оног што Гвоздановић види као особеност првог раздобља могло наћи у другом раздобљу, и обрнуто. Утисак је да он у архитектури која претходи романици види такође стилску целину. Треба ли рећи да је романика први прави стил у западноевропској уметности? Добро је познато да је новија историографија издвојила њено рано раздобље, тако да бисмо га могли сматрати прелазним или припремним раздобљем. У њему је наговештено усвајање заједничких начела у односу на структуру и форму. Добра је мисао, која се може ишчитати такође у Гвоздановићевим ставовима, да у широком блоку архитектуре на источној обали Јадрана који називамо преромаником или предромаником треба издвојити млађи слој који наговештава романику. Извори и подстицаји ових наговештаја очигледно су били на супротној страни Јадрана. Међутим, Гвоздановићево премештање и распоређивање споменика је слободно, изграђено на разлозима различитих вредности, понегде чак и на оцени која се не може никако образложити.

У новије време поново се помињу византијски утицаји у источнојадранској архитектури раног средњег века. Има их у виду и Гвоздановић, на необичан начин. Говорећи о једнобродној цркви са куполом, која је распрострањена највећим делом у областима Захумља, Дубровника и Зете, он каже, додуше, да је реч о далеким одјецима византијског градитељства, али би облици овог типа грађевине указивали на порекло од античке меморије, једнобродне „с полукружном апсидом, украшене у интеријеру полукружним нишама, а извана лезенама, којој су најсличнији споменици групирани око Св. Петра у Прику". Писац, ваљда, мисли на идеје Ајнара Дигвеа (E. Dyggve) о марусиначком маузолеју и његовим могућим одјецима у средњовековној архитектури. Грађење толико слободне схеме захтевало би макар образложење. Непосредније византијске утицаје Гвоздановић види у неколико цркава које по распореду простора и структури личе на византијске цркве типа уписаног крста са куполом, док за неколико засвођених базилика са куполом наводи паралеле у веома далеким византијским споменицима, и то познијим. И овај део текста о византијским утицајима казан је без образложења.

Тема о византијским утицајима у архитектури раног средњег века на источној обали Јадрана није, сасвим извесно, исцрпљена. Није у питању само кључни тип средњовизантијске архитектуре, такозвани уписани крст са куполом, већ и низ других појава које захтевају пажњу. На пример, елементи конструкције који највероватније имају своје изворе у цариградским атељеима, као што су крстасти сводови, куполе са ребрима или контрфори у облику полустубова.

Неколико познатих споменика ране романике представљено је у складу са опажањима у најновијој литератури. Звонике, односно вишеспратна постројења на западној страни неколико цркава он види као особену трансформацију каролиншког западног постројења (Westwerk). Напред је већ речено да би сличне замисли, ма колико биле вредне пажње, морале доживети подробнију проверу.

Гвоздановићеву шетњу кроз градиво које је одавно познато као многоструко сложено треба пратити пажљиво и уз добру обавештеност о историјским и археолошким чињеницама.

Трећи чланак у књизи је рад С. Секулић-Гвоздановић: „Графички прилог типологији хрватске сакралне архитектуре до романике" (стр. 149—156, 12 табли цртежа). Овај рад је збир табли на којима су представљене основе цркава у једној размери и на исти графички начин. Таблама претходе легенде. Како сам аутор каже, рад представља настојање да се споменици типолошки сврстају на основу текста В. Гвоздановића. Према томе, историјски и територијални оквири овог прилога одговарају оквирима чланка В. Гвоздановића. Табле о којима је реч омогућују користан увид у градиво у оквирима типолошких поређења споменика.

Четврти чланак у књизи је рад А. Мохоровичића: „Основне детерминанте старохрватске културе и умјетности" (стр. 157—183). Из наслова се види циљ чланка. Градиву је требало дати шири оквир. Писац је, како сам каже, приступио „одређивању основних временских, територијалних, етничких, друштвених, политичких те стилских и садржајних детерминаната старохрватске умјетности и културе садржаних у опћим оквирима европског просторног, медиевалног временског и одговарајућег средњовјековног повијесног реалитета". Пратећи своје излагање напоменама, у којима наводи имена угледнијих истраживача одговарајуће области, он у крупним обрисима саопштава историју насељавања Словена на Балканском Полуострву, разуме се, посебно историју Хрвата, образовање њихових првих државних заједница, и даље све до почетка XII века. У подлози његовог излагања су, поред познатих историографских списа, археолошка сазнања. Сразмерно је кратак део текста који се односи на уметност. Уочљиво је да се мало говори о архитектури и околностима у којима она настаје. Осим тога, овај део текста није лишен романтичних схватања (на пример: писац је уверен да се ни у једној европској области није нашла толика количина преплетног каменог рељефа као у Хрватској).

Војислав Кораћ

Association des Publications près les Universités de Strasbourg

LES ILLUSTRATIONS DU PSAUTIER D'UTRECHT

SOURCES ET APPORT CAROLINGIEN

SUZY DUFRENNE

Suzy Dufrenne

Les illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien (éd. par l'Association des publications près les Universités de Strasbourg, Fasc. 161)

Paris 1978,

219 стр. текста и 119 црно-белих фотографија ван текста, са четири индекса (индекс древних аутора, дела и личности, иконографски индекс, индекс поменутих рукописа и индекс наведених споменика по техникама и по локалитетима).

Књига представља монографску студију о чувеном латинском рукопису из IX века, псалтиру који се чува у Универзитетској библиотеци у Утрехту под бројем Ms. 32, а још од шездесетих година XIX века привлачи пажњу истраживача старих језика и уметности. Без обзира на многе раније студије и расправе посвећене Утрехтском псалтиру, ова књига француске научнице, Сузи Дифрен, представља значајан истраживачки подухват, јер главну пажњу посвећује откривању извора који су могли да условe необична, и често изузетна ликовна решења илустрација псалама у овом рукопису. Веома подробна поређења сваког стиха, сваке илустрације из Утрехтског псалтира са онима из савремених каролиншких споменика, али и са одговарајућим сценама сачуваним на споменицима раног хришћанског сликарства или истодобне пластике, открили су узоре које је могао знати и изабрати творац из IX века кад се определио за стварање новог псалтира, те вековима преписиване и украшаване богослужбене књиге, која је била подједнако тражена за црквене потребе, као и за личну употребу верника. Прихвативши и сажето изложивши већ у уводу (стр. 9—12) раније утврђене чињенице, које се односе на живот рукописа, од IX века до данас, на кодиколошка и палеографска запажања, аутор је већ у овом делу књиге изложио и највероватнију хипотезу о настанку псалтира у каролиншком манастирском скрипторијуму у Отвилеу код Ремса. Међутим, све остале претпоставке, које се односе на начин рада писара и сликара, а које су раније биле изложене, аутор је доследно проверавао расматрајући сваку слику, сваку појединост. Постављајући себи као циљ испитивање односа уметника према моделу или моделима, било савременим, било давнашњим, аутор пореди текст и слику од стиха до стиха (у првом делу, стр. 24—68) откривајући тип украшеног псалтира, односно мисао уметника о важности стихова којима указује више пажње подробнијом илустрацијом. Пажљива иконографска истраживања чине други део књиге (стр. 69 192), где се нуди анализа око 160 боље или лошије очуваних минијатура, односно око 1.100 тема, које се углавном јављају у кругу слика које чине псалтирне илустрације уопште, како на Истоку, тако и на Западу. Зато је расправа о Утрехтском псалтиру необично занимљива истраживачима латинског, али и грчког и словенског средњовековног сликарства.

Сва та обимна грађа класификована је према основним идејама и појмовима који се у псалтиру приказују ликовним језиком; тако се у посебним одељцима расправља о приказивању васионе, свакодневног живота, званичног живота принца, верског живота итд. Такође у посебном одељку, који носи назив ,,иконографска археологија", истражени су сви подаци који се односе на оружје, утврђења, бродове, земљорадњу и привреду, музику и музичке инструменте, кућни намештај, одећу итд., да би се дошло до закључка да сви ови предмети одговарају углавном изгледу који су имали и на споменицима из IV и V века, односно да је иконографска традиција веома присутна у делу сликара Утрехтског псалтира, док је стварност каролиншког доба тешко уочљива. У закључку С. Дифрен истиче важност модела из IV или V века за каролиншког сликара.

Истраживачима српске средњовековне уметности биће нарочито занимљива запажања С. Дифрен о темама чије иконографско порекло још није довољно расветљено, а често се јављају у касним временима. Таква је слика Христа Емануила, који лежи окружен анђелима, а илуструје Псалам 43, 23, односно онај исти текст који се налази и на свитку пророка Давида у композицији Недреманог ока у Ресави. С. Дифрен, као и Д. И. Палас (*Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus, das Bild*, München 1965, 190—193) помишљају на могућност постојања неког старохришћанског прототипа ове занимљиве иконографске теме. Веома су занимљива и запажања која се односе на порекло сцене Бичевања Христа, као и сцене Распећа са фигуром која носи суд с нафором и путир, скупљајући крв из Христове ране, а коју аутор тумачи као псалмопевца; привлаче пажњу и запажања о пореклу сцене Силаска у ад, итд. О пореклу сцена учења с учитељем и ђацима, или сцена рођења, купања, миловања детета, односно уобичајених догађаја из људског живота, сведоче *шойои*, вековима коришћени у ликовном језику, на Западу и на Истоку, преузимани из античког ликовног језика, као и персонификације река, мора, ветрова, сунца и месеца, којима С. Дифрен посвећује посебну пажњу. У Утрехтском псалтиру, као и на фресци која приказује Силазак у ад у Дечанима, анђели носе попрсја сунца и месеца у дискосима (уп. Ј. Радовановић, *Иконографске забелешке из Дечана*, Зограф 9, 1978, 22—24), подсећајући на персонификације вечности приказиване на римским новцима Трајановог доба (Дифрен, стр. 72).

У трећем делу књиге, под насловом ,,Облик" (стр. 193—218), С. Дифрен је закључке из првих поглавља подвргла проверавању користећи се методом стилске анализе минијатура, веома необичних по техници израде, јер представљају низ цртежа пером. Анализом начина цртања људске фигуре, начела компоновања сцена и приказивања простора, потврђене су већ у ранијим радовима примећене блискости Утрехтског псалтира с чувеним каролиншким рукописима ремске школе, као што су дела Теренција из Париза, Физиолог из Берна и Јеванђеље епископа Ебона, али су те сличности сад разматране у односу на основно запажање о стваралаштву каролиншког уметника, које је у исто време и покушај верног преношења узора из прошлости. Наручиоци и сликари из IX века тежили су да старе узоре прилагоде естетици свог времена, да их допуне подробнијом илустрацијом појединих делова књиге, као што су оде, али су углавном поштовали и иконографску традицију и стилске вредности узора.

Таквим закључцима С. Дифрен даје основну одлику ренесансе у ремском скрипторијуму. Њена књига, настала још крајем шездесетих година, као докторска дисертација, подстакла је већ многе стручњаке да о њој расправљају, представљајући је својим језичким подручјима.

Гордана Бабић

Suzy Dufrenne

TABLEAUX SYNOPTIQUES DE 15 PSAUTIERS MEDIEVAUX

à illustrations intégrales issues du texte

Publié avec le concours du CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE PARIS 1978

Suzy Dufrenne

Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte

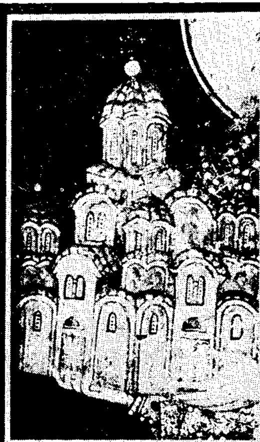
Paris 1978,

са кратким објашњењима о коришћењу шема,
о литератури и о скраћеницама.

Ова књига је у ствари табеларни преглед представника једне групе псалтира, којој припада и српски, тзв. Минхенски псалтир, настао крајем XIV века; табела бележи сваки стих и одговарајућу слику. Ова изабрана група псалтира, међу којима су Утрехтски (IX в.), Ватикански (Vat. gr. 1927) и Штутгартски (Würtembergische Landesbibliothek, Bibl. Fol. 23), сва три латинска, а затим три грчка псалтира из IX века, Пантократор 61, Хлудовски, који се чува у Москви, и Париски који носи ознаку Par. gr. 20, а чува се у Народној библиотеци у Паризу, садржи и два грчка псалтира из XI века (Лондонски, Brit. Mus., Add. 19352, и Ватикански, који носи ознаку Vat. Barberinus gr. 372); истој групи такође припадају грчки, тзв. Бристолски псалтир (Brit. Mus., Add. 40731) и Синајски (из манастира Св. Катарине, бр. 48), као и грчко-латински псалтир, познат по називу Хамилтон (Берлин, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, 78 A 9). Овим псалтирима су приближени и један грчки из Балтимора (Walters Art Gallery, W 733), један руски из 1397. године, који се чува у Лењинграду (Публ. библ. 1252 F VI), као и српски, Минхенски псалтир (Bayer. Staatsbibl., slav. 4) и Псалтир бугарске редакције, тзв. Томићев (Москва, Историјски музеј, Ms. 2752) такође из XIV века.

С. Дифрен назива ове рукописе псалтирима с потпуним илустрацијама, јер је свака фраза по правилу пренета у слику. Кад проучава библијску поезију, оде, аутор, међутим, запажа изванредну оригиналност сликара, али у рукописима ове групе, без обзира на разлике, хронолошке, иконографске и стилске, утврђује основне сличности у схватању начина илустровања текста. Израдивши ову огромну табелу, С. Дифрен је понудила истраживачима могућност поређења великог броја сцена које указују, често, на заједничке основе, односно на постојање неког, веома подробно илустрованог псалтира из ране хришћанске епохе, који није сачуван до наших дана. Огромном ерудицијом и уложеним трудом, С. Дифрен је омогућила издавачима псалтира који су још неиздати, као на пр. берлински Хамилтонов, брзо обавештавање о свакој сцени у сродним рукописима, о свакој аналогији. Ти иконографски коментари сваке речи, сваког стиха, занимаће све истраживаче средњовековне уметности, а посебно истраживаче српске уметности средњег века. Захваљујући изванредној акрибији и огромном искуству, С. Дифрен је успешно савладала и све тешкоће око прецизног препознавања сваке појединости у илустрацијама, као и у одређивању назива за сваки мотив, сваку сцену, сваку композицију. Ова књига табела, и без илустрација, служиће убудуће као прави приручник свим заинтересованим стручњацима.

Гордана Бабић



Slobodan Ćurčić

GRAČANICA

King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture

The Pennsylvania State University Press, 1979,

159 стр. текста
1 географска карта у тексту
127 фотографија и цртежа
у прилогу

У књизи, посвећеној архитектури Грачанице, писац се држи поступка који је уобичајен у писању монографија о значајнијим средњовековним градитељским споменицима. Иза увода следи поглед на политичке и културне прилике у Србији краља Милутина, па историја Грачанице, затим опис грађевине и расправа о пореклу њене архитектуре. На крају књиге је закључак, а њему претходи посебно поглавље у коме С. Ћурчић хоће да докаже да је Грачаница замишљена и започета као маузолеј краља Милутина.

Говорећи о политичким и културним приликама, писац истиче појаве које су могле битно утицати на природу и токове уметничког стварања у Србији. Са своје стране, уметност би била један од чинилаца у оквиру политичке схеме која је успостављена у тадашњој Србији. Мисли се на дуготрајан сукоб између Милутина и Драгутина, Милутинову општу усмереност ка Византији, па и византијској уметности, при чему би грађење Бањске изгледало конзервативан чин, условљен потребом доказивања политичке легитимности, која би се, наводно, исказивала уважавањем немањићке традиције.

Историју Грачанице Ћурчић пише обавештено. У кратком прегледу живота манастира, првом до данас написаном, истакнути су најважнији догађаји: успостављање епископије, издавање и садржај грачаничке повеље, изградња ексонартекса, а затим збивања у време турске власти. У погледу неразјашњених питања, као што је подизање ексонартекса, писац има врло јасан став.

Грађевина је представљена у трећем поглављу. С. Ћурчић најпре укратко говори о двема старијим црквама које су се налазиле на месту Грачанице: о рановизантијској базилици, на чијим је остацима, вероватно у XIII веку, подигнута једнобродна црква. Млађа црква је порушена када је започето грађење задужбине краља Милутина. Писац се у овом делу текста ослања на извештај П. Мијовића, под чијим су надзором изведена ископавања у Грачаници, али, супротно Мијовићу, закључује са добрим разлогом да црква краља Милутина у свом архитектонском решењу не зависи од старијих темеља, иако је на њих делимично налегла.

Писац је опис цркве распоредио тако да се читалац лако, логичним редом, обавештава о деловима једне сложене целине. Замисао грађевине тумачи кроз план и његове саставне делове. Одвојивши цркву од спољног нартекса, истиче наос као геометријско језгро целине, уз које стоје припрата и бочна одељења, у суштини омотач језгра, такозвани амбулаторијум. Ни овде, као ни у даљем опису, Ћурчић не изоставља ниједну појединост која би могла нешто рећи о изворној намени појединих делова простора. У наставку излагања реч је о просторној организацији и природном осветљењу. Веома је добро његово запажање да се распоред простора и структура грађевине јасно читају у равни катихумене, испод горње конструкције. Писца потом занимају мере и односи мера делова простора. Овај

део његовог испитивања може се сматрати корисним из више разлога, иако нигде није покушао да установи разложне аритметичке или геометријске односе међу карактеристичним мерама, што би могао бити основ за даље проучавање склопова мера и могућих хармоничних односа међу њима. Корисно је за даље проучавање позновизантијске архитектуре Ћурчићево опажање о природном осветљењу цркве. Закључак би био следећи: прозори прате распоред простора, али се количина дневног светла увећава у средњем делу цркве, и то идући навише, тако да је најбоље осветљен простор у куполи. Истовремено се уочава да је олтарски простор слабо осветљен. Структура грађевине је сажето, јасно и тачно представљена. Склоп је оцењен као целина; види се да он одговара плану. Затим су представљене све појединости, подједнако горња конструкција као и делови на којима она лежи, начин грађења као и геометријска вредност свих делова конструкције. Аутор је много пажње посветио фасадама и горњим површинама грађевине. Описавши све до у танчине, он залази у оцену композиционих и формалних вредности Грачанице. Уравнотежене масе биле би једно од најбољих својстава ове архитектуре. Даље би то био хармоничан склоп у трочланим ритмовима на фасадама, за који писац верује да је настао по неком правилу о пропорцијама. Ћурчић пажљиво бележи неслагања између унутрашњег распореда цркве и њених спољних облика; делимично је у архитектури целине занемарена унутрашња структура грађевине. Посебан одељак овог поглавља посвећен је грађевинском материјалу и начину рада: пажљиво су приказане врсте употребљеног камена, наведене најчешће мере опека, описани малтер и дрво. Са једнаком пажњом аутор описује начин зидања у свим важним деловима грађевине. Овај део текста такође је вредан прилог у познавању грађевинског материјала и начина грађења у позновизантијској архитектури. Треће поглавље књиге писац закључује приказивањем спољног и унутрашњег украса Грачанице. При томе је покушао да дâ оцену о прилагођавању основних површина фресака архитектонским површинама. Аутор је овде наишао на занимљиве примере укључивања сликаног украса у замишљене функције делова простора.

У четвртом поглављу писац, у истом распореду и под истим насловима као у трећем, расправља о пореклу архитектонских решења у Грачаници. Определивши се за овакав поступак он се изложио опасности од не ретких понављања већ саопштених опажања, али је успео да до краја јасно каже сва своја размишљања и закључке. Захваљујући новијим радовима, а нарочито књизи С. Ненадовића о Богородици Љевишкој, проширена су сазнања о византијским паралелама и могућим изворима градитељских дела краља Милутина, а међу њима и Грачанице. У том погледу посебно се мора обратити пажња на епирску архитектуру, коју су старији истраживачи имали мање у виду. Ћурчић пажљиво и подробно тражи паралеле за сваки део конструкције или облика у оквирима познатих споменика византијске архитектуре, од Цариграда и Месемврије до Солуна и Епира. У тумачењу целина иде особеним путем, било да је реч о схемама простора, непосредном архитектонском устројству или стилским склоповима. Задржаћемо се на оним деловима његовог излагања које сматрамо важнијим. Најпре о петокуполној схеми Грачанице. Ћурчић је остао одан својој раније објављеној претпоставци о пореклу двокуполног нартекса. Да се подсетимо: овај нартекс би настао преиначавањем западног склопа цркве који су чинили нартекс и бочни параклиси са куполама. Било би то сажимање раније развијене схеме западног дела цркве, својствено позновизантијској архитектури. Двокуполни нартекс би затим постао западни део петокуполне схеме. Њен источни део чинили би параклиси са куполама саграђени уз олтарски простор. Такође би појава бочних параклиса—уз олтарски простор представљала решење својствено позновизантијској архитектури. Тако би петокуполна схема која је примењена у Грачаници била, ако сам добро разумео Ћурчићево излагање, производ појава и архитектонских решења што су се збили у позновизантијској архитектури. Познато је да се, уз Грачаницу, неколико петокуполних цркава тога времена разликује у детаљима архитектонског устројства од типа петокуполне цркве који се образовао у средњовизантијској архитектури. Да ли је то довољан разлог за веровање да су ове позније стекле петокуполно решење у новом току, независном од оног што је наслеђено у византијској архитектури? Јасно је да размишљање може ићи обрнутим редом, да је наслеђена петокуполна схема спојена са једним особеним типом крстообразне куполне цркве. Друкчије речено, могли бисмо се определити, и то знатно лакше, за идеју да је већу важност имала наслеђена или обновљена архитектонска замисао целине него промене у распоређивању делова простора куполне грађевине уписаног крста. Ово утолико пре што су градитељу Грачанице стајала пред очима не само дела из претходне епохе већ и савремена остварења која су блиска наслеђеним. Међу њима је Богородица Љевишка, ни у ком погледу удаљена од Грачанице, што Ћурчић добро види. Одавно је примећено да ће Грачаница по устројству простора по свој прилици водити порекло од солунских Апостола, или неке сличне, данас непознате грађевине. И Ћурчић прихвата ово мишљење. Настојећи да нађе логичан ред у претпостављеном току који би водио ка образовању грачаничког решења, Ћурчић узима у обзир и призренску катедралу, али је види као остварење које настаје у две етапе: најпре би био подигнут средишњи део, са петокуполним постројењем, затим бочни бродови са деловима спољне припрате. Подвајање Милутинове обнове у призренској катедрали на две целине је без основа. У суштини, остао нам је непознат прави или симболичан смисао петокуполне схеме, посматрали је у једном или двама раздобљима. Иако духовит, Ћурчићев предлог не пружа решење.

Особен је пишчев став према рашком градитељском наслеђу; он не прихвата могућност да је било шта из српске архитектуре претходног времена могло бити укључено у градитељски склоп Грачанице. Низ појединости говоре супротно. Да поменемо само оне које су очигледне. Коцкасто постоље куполе је искључиво својство српске архитектуре. Преломљени лукови грађени су у Србији и пре Грачанице и у време њеног зидања. Да ли њихово порекло одиста треба тражити у Епиру, где се, уосталом, нису ни сачували? За троделан олтарски простор Ћурчић једва налази далеке паралеле у Византији, а има га Бањска, на којој су вероватно још трајали радови када је започето подизање Грачанице. Пошавши од уверења да је Милутинова усмереност ка византијском духовном и уметничком свету подразумевала потпун прекид са западњачком уметношћу, те да све што се збива око његових главних уметничких дела, осим Бањске, води искључиво порекло из византијских радионица, Ћурчић превиђа да се природа уметничког стварања у Србији тога времена тешко може ускладити са модерним схватањима о „чистоти" стила. Ово се пре свега односи на градитељско стварање. Многа сазнања о токовима монументалне архитектуре у Србији казују да је поручилац, преко својих захтева у виду програма, представљао једну од кључних полуга у стварању сложених целина. Тако су настајала и велика дела која се подижу новцем краља Милутина. Образована средина која је била везана за Милутинов двор недвосмислено је окренута ка Византији, али се не лишава ни многоструких вредности сопствене градитељске баштине. Ћурчићевој пажњи су измакле појаве које откривају да су архитектонска решења или потпуна уметничка дела преношена из једне у другу стилску област. Тако су најновија истраживања открила да је на фасадама Св. Ахилија у Ариљу у малтеру подражаван византијски начин зидања. Догодило се то у време када краљ Милутин вероватно већ завршава хиландарски католикон који сведочи о „византијској" усмерености ктитора. У том истом католикону, саграђеном у потпуности на византијски начин, уграђено је више комада романске скулптуре, док се у Бањској, у изразито романској стилској целини, појављује византијски рељефни украс. Краљева црква у Студеници право је дело византијске структуре и облика, а њене фасаде подражавају романске фасаде Богородичине цркве. Наведени примери нису једини, али су речити.

Унутрашњи односи у Грачаници разумљив су предмет пажње С. Ћурчића. Јединствен и сложен градитељски склоп подстиче на различите углове осматрања. Без великих тешкоћа сагледава се однос између структуре и облика и фасадних површина. Различите оцене овога односа, по правилу повезане са размишљањем о вредностима целине, пре ће бити израз различитих усмерености истраживача него разлог за недоумице. Овде ће тешко доћи до нових открића. На градитеља Грачанице пресудно утичу позновизантијска схватања о архитектури, у којима се однос према форми изменио. Међутим, Грачаница нема правог претходника, нити је поновљена, па су и поређења ризична. Ћурчић се у овом поглављу враћа на ликовне вредности спољног склопа Грачанице, о чему је говорио у претходној глави. Жеља му је да их сведе на унапред смишљену основу.

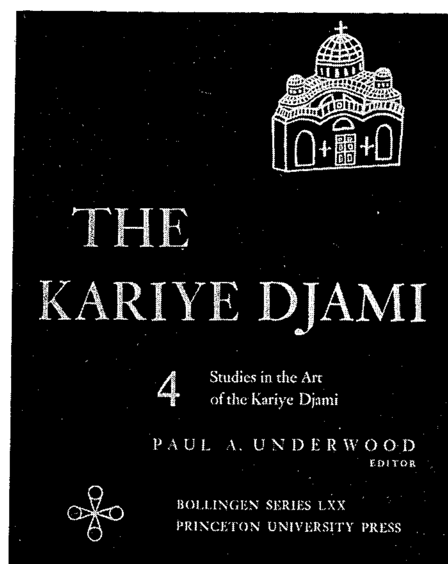
Требало би да раван осматрања буде одредница за композицију куполног дела грађевине, као у пројекцији перспективне представе. Има се утисак да он не настоји сувише на оваквом тумачењу и да не очекује много од читаоца.

С. Ћурчић збуњује читаоца доказивањем да је Грачаница замишљена и заснована као маузолеј краља Милутина. Ово је предмет петог поглавља књиге. Поуздана је чињеница да је Бањска намењена за гробну цркву Милутинову. Потребно је наћи одиста јак разлог да се поверује у друкчије намере њеног ктитора. Као повод за размишљање о Грачаници као грађевини, у којој је требало да буде сахрањен њен ктитор, Ћурчић је узео појаву аркосолијума, познатих као места изграђених за сахрањивање. Међутим, и сам Ћурчић зна да ктитор није једина личност која је имала право да се сахрани у својој задужбини. Ако су Ћурчића на ову помисао навеле опште оцене о изузетним градитељским дометима грачаничке архитектуре, а ктиторов маузолеј је по правилу његово водеће дело, треба се подсетити на то да је за средњовековне људе, па и краља Милутина и његов дворски круг, поредак вредности уметничких дела био друкчији од нашег.

У закључку писац, као што је обичај, укратко саопштава своје главне налазе. Он тежиште ставља на оно што је означено у поднаслову књиге, на место Грачанице у позновизантијској архитектури. Грачаница, по Ћурчићу, превазилази српске националне оквире и припада широј области византијске архитектуре. У тежњи да докаже византијску уметничку природу Грачанице, он излишно ствара недоумицу: да ли је Грачаница дело византијске или српске архитектуре? Изашла из руку византијских мајстора, доведених из Солуна, Тесалије или Епира, настала у оквирима потпуне византијске усмерености њеног моћног ктитора, она би припадала искључиво позновизантијској архитектури. Старије истраживаче, као што су Мије и Бреје, Ћурчић сматра романтичним зато што говоре о српском стваралачком генију који се исказао у Грачаници. Чини ми се такође излишним да се данас расправља са Мијеом. Међутим, тешко би се могло рећи да је он у науци био романтичан. Начин на који је Мије саопштио своју мисао о Грачаници као особеном споменику могли бисмо назвати патетичним. Мије је ипак врло добро видео византијске основе Грачанице. Ни он ни познији истраживачи нису је искључивали из византијске архитектуре. Грачаницу, са једнако добрим разлозима, треба сматрати и делом српске архитектуре. Грачаница није икона која је насликана у Солуну па донета у Србију, па ни фреска коју је солунски сликар урадио по захтеву краља Милутина на зиду неке цркве у Србији. Њу за домаће тле везују не само ктитор и место на коме је саграђена, већ и особено устројство, које стоји поред или изнад токова тадашње византијске архитектуре. Пред устројством Грачанице заустављала су се сва досадашња расправљања и размишљања о природи целине, па и монографија о којој је реч. Основ овог устројства је сложен програм који је настао у средини зрелих уметничких схватања.

Ћурчићева монографија о Грачаници је добра књига. Писац је овим делом представио Грачаницу научном и културном свету. Уз добре описе, цртеже и фотографије, писац ставља на увид широк распон решења и појава у византијској архитектури тога времена. Тиме су јако увећане могућности тумачења архитектонских својстава Грачанице.

Војислав Кораћ



Paul A. Underwood, уредник
O. Demus
S. Der Nersessian
A. Grabar
J. Lafontaine-Dosogne
J. Meyendorff
I. Ševčenko
P.A. Underwood

THE KARIYE DJAMI
Volume 4

Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background

Princeton, New Jersey 1975,
Bollingen series LXX
Princeton University Press
370 страна текста
175 црно-белих репродукција
2 цртежа у тексту
1 репродукција у тексту
12 планова и пресека

Књига *Студије о уметности Кахрије-џамије и њеној интелектуалној средини*, која је изашла у редакцији америчког професора византијске археологије и архитектуре П.А. Андервуда, представља четврту, завршну публикацију о сликарству цркве манастира Христа Хоре у Цариграду, познатије под турским називом Кахрије-џамије. Претходе јој два тома илустрација целокупног постојећег програма мозаика и фресака у овој цркви и један том пропратног текста (P. A. Underwood, *The Kariye Djami,* Vols. 1—3, New York 1966).

На основу детаљно изнете грађе о цркви, приказане у ранијим томовима, четврти том је отпочео представљањем друштвене, интелектуалне и духовне климе Цариграда под династијом Палеолога.

Уводна студија, А. Грабара („Уметничка клима у Византији у време Палеолога", стр. 1—16), сажето предочава територијалну распрострањеност уметности Палеолога, друштвени положај наручилаца уметничких дела, однос уметности и религије — приказан кроз поређење уметничких облика и испољавања религиозности — затим, византијски хуманизам овог периода — исказиван у књижевности и сликарству као дивљење према антици — најзад, изворе палеологовске уметности.

О ктитору Хоре, Теодору Метохиту, његовом животном путу и књижевном стваралаштву писао је И. Шевченко („Теодор Метохит, Хора и интелектуална струјања у његовом времену", стр. 17—91), нагласивши Метохитову бригу око стварања и одржавања библиотеке манастира Хоре.

У студији Џ. Мејендорфа („Духовна струјања у Византији у касном XIII и раном XIV веку", стр. 93—106) изналажени су они елементи византијске литературе, филозофије и духовности уопште који се подударају са новим токовима у уметности. Духовна кретања раног периода Палеолога илустрована су делатношћу водећих личности исихастичког покрета — Теолептоса, митрополита Филаделфије, и Атанасија I, цариградског патријарха, чији су се следбеници супротстављали свим покушајима обнове паганске антике у византијском свету. Након полемика изазваних доласком калабријског монаха Варлама у Византију, монашка странка коначно је превагнула средином XIV века; победа исихаста није сасвим одбацила византијски хуманизам и нема отворених напада на уметнички стил који је превладавао у раној епоси Палеолога — чији је производ и Хора — али није изазвала ни праву револуцију у уметности.

Стил сликарства Кахрије-џамије проучио је О. Демус („Стил Кахрије-џамије и њено место у развоју палеологовске уметности", стр. 107—160). Пошто је, прво, проницљиво уочио и испитао стилске карактеристике мозаика и фресака у Хори, показавши и да су у питању дела готово истовременог и јединственог програма, писац је, у намери да одреди место овог споменика унутар уметности Палеолога, размотрио и стилске особености кључних споменика сликарства од краја XII — почетка XIII до краја XIV века. Указавши на бројне фазе кроз које је ова уметност пролазила, Демус је изнету периодизацију засновао на грађи из свог реферата који је одржао 1958. године на Византолошком конгресу у Минхену. Кахрије припада „рељефној фази", која настоји на графичким средствима представљања, а којој су прикључени и радови сликарске радионице српског краља Милутина и мозаици из цркве Св. Апостола у Солуну — за које је, поређењем са мозаицима из Хоре, установљено да су дела исте, цариградске радионице (што је и изузетно важан закључак, написан пре но што су фреске из солунских Апостола биле публиковане).

Иконографски програм цркве, раздељен на тематске целине, истраживало је три аутора.

О иконографији Богородичиног циклуса, илустрованог на мозаицима унутрашњег нартекса, писала је Ж. Лафонтен-Дозоњ („Иконографија циклуса Богородичиног живота", стр. 161—194). У овој класичној иконографској студији прво су представљени литерарни извори и очувани циклуси исте врсте, затим и поједине тематске јединице овог циклуса, које су праћене од најранијих представа. Циклус из Хоре, закључено је, особеног је карактера и није у непосредном односу са бројним истовременим примерима из Македоније, Србије и Свете Горе.

Истим методолошким поступцима Ж. Лафонтен-Дозоњ је испитала и циклус Детињства Христовог, који је илустрован на мозаицима спољашњег нартекса („Иконографија циклуса Детињства Христовог", стр. 195—241). Показано је да је циклус из Кахрије јединствен по опширној наративности и богатству тема, те садржи и оне сцене које се не срећу у другим споменицима палеологовског времена (Пут у Витлејем, Повратак из Египта и др.), а под његовим непосредним утицајем стоје одговарајуће млађе целине из Каленића и Куртеа де Арђеша.

Без правих аналогија је и трећа мозаичка целина из цркве, која обухвата догађаје из Христовог земаљског живота, а коју је њен изучавалац, П. А. Андервуд, назвао „циклусом Христове Делатности" („Неки проблеми распореда и иконографије циклуса Делатности", стр. 243—302). У овом сложеном и широко спроведеном раду, с циљем да открије примену различитих метода приликом организовања сцена овог циклуса — који може садржавати све епизоде између Детињства и Мука — писац је, осим ове из Хоре, испитао и већи број тематски одговарајућих целина. Мозаичар или иконограф Кахрије је, на почетку циклуса, следио хронолошки редослед излагања, док је, посебно на сценама Чуда, избор и окупљање тема засновао на симболичном значају сцена или на текстовима појединих литургијских служби.

Програм фресака у јужном параклису цркве — изузев сликаног украса аркосолијума (који је обрађен у I тому Андервудове књиге, заједно са осталим надгробним објектима) — разматрала је С. Дер Нерсесијан („Програм и иконографија фресака у параклису", стр. 303—349). Најпре је установљено да ова просторија представља надгробну капелу, чију сликану декорацију прожима и сједињује идеја о спасењу изражена на фрескама обеју травеја — источног, у коме преовладавају фреске Васкрсења и Страшног суда и западног, који је посвећен Богородици. Као најзанимљивији део овог сликарства истакнут је циклус Богородичних префигурација — Лествице Јаковљеве; Борба Јакова са анђелом; Мојсије и горућа купина, у три сцене; Посвета Соломоновог храма, у четири сцене; Исаијино пророштво и Покољ Асираца; Арон са синовима пред олтаром.

Књига је као целина замишљена и написана у време када је уметност из доба Палеолога, како се њен уредник у уводу изразио, „била занемарена", али је имала ту несрећу да буде објављена тек десетак година касније. У међувремену, управо је ово раздобље византијске уметности било предмет многих изучавања. Демус је, отуд, држећи да су резултати до којих је дошао у основи тачни, на крају студије изнео списак новије литературе и на тај начин ублажио њен изостанак из свог текста, а многи од аутора уносили су накнадне допуне у своје радове. Под тим околностима такође се десило да су два рада припремљена за ову књигу прво објављена на другом месту — у зборнику *Art et Société à Byzance sous les Paléologues*, Venise 1971 (студија Џ. Мејендорфа у целини, а студија И. Шевченка у преводу на француски језик и без научног апарата). Међутим, не може се рећи да је тиме значај ове књиге знатније умањен. Пре свега зато што је сликарство Кахрије, споменика који је био полазна тема или повод свих написа у књизи, широко сагледано и постављено унутар уметничких и интелектуалних превирања свога времена, док су се иконографске анализе кретале и изван палеологовског периода, а ни личност ктитора такође није занемарена.

У овој добро конципованој књизи, прожетој блискошћу резултата њених студија, разматрани су многи проблеми уметности и духовне надградње периода на који се односи. Један од таквих је проблем узора палеологовске уметности и духовности. По Грабару, спона која је уметнике палеологовског времена упућивала на узоре христијанизоване антике рановизантијског доба налазила се у уметности из времена македонске ренесансе, а као главни преносилац старих узора виђена је књижна илустрација. Исти одговор на питање о узорима дале су и оне студије у којима су обрађиване стилске и иконографске особености сликарства Кахрије. Сликари у већини случајева нису копирали античка дела — а зна се да их је у Цариграду било — него рукописе из X века (Демус); поред мотива типичних за период Палеолога и оних источњачког или цариградског порекла, уметник циклуса Детињства Христовог из Хоре окретао се цариградским минијатурама из средњовизантијског периода (Ж. Лафонтен-Дозоњ). Слично томе, и у литерарној делатности Теодора Метохита изналажен је, поред осталог, и посредан утицај антике, пренесен кроз радове византијских писаца — Григорија Назијанског, на пример (Шевченко). Такође је и појачани утицај религиозне праксе на уметност палеологовског периода — означен у Грабаровој студији као једна од карактеристика истовремене уметности — показан на читавом низу иконографских појединости из сликарства Кахрије. У циклусу Христове Делатности, композиције Христос и Самарићанка, Исцељење паралитика и Исцељење слепог, које су издвојене у засебну групу, илуструју перикопе из црквеног календара (Андервуд). У истом смислу, посебно су истражене композиције Рођења Богородице и Ваведења, које су везане за литургијске празнике (Ж. Лафонтен-Дозоњ; Мејендорф). Прожимање црквених обреда и (религиозне) слике нарочито је уочљиво у циклусу Богородичиних префигурација. За разлику од осталих примера, све сцене овог циклуса из Хоре илуструју делове текстова који се читају у време Богородичиних празника (С. Дер Нерсесијан). Изузетак представља фреска Покољ Асираца, будући да је заснована на тексту пророка Исаије (37, 21—36). Разлог за приказивање ове композиције оправдано је тражен у личној наклоности Теодора Метохита култу арханђела Михаила (С. Дер Нерсесијан). Узимајући у обзир остале иконографске показатеље — медаљон овог арханђела на своду испред олтара; композиција с анђелом и душом, издвојена на пандантифу — постаје сасвим јасно да је арханђео Михаило патрон ове капеле, што је наговештено (такође и у I тому Андервудове књиге), али није довољно истакнуто.

Читалац ће, најзад, овде наћи и друга вредна запажања и тумачења, од којих треба поменути још и она која се тичу тзв. византијског хуманизма, значајног феномена из времена Палеолога и византијског доба уопште (Грабар, Мејендорф, Шевченко). Поред тога што је занимање за антику у доба Палеолога посматрано не као оригиналан, већ као тада поново оживљен процес — а исти је случај и са исихастичким покретом — истражена је и природа сукоба „византијских хуманиста" и „монашке странке" из четврте деценије XIV века, као што је указано и на одјеке ових гледишта у уметности, док су, у одгонетању суштине византијског хуманизма из доба Палеолога, неподељена мишљења о његовом средњовековном карактеру.

Књига студија о уметности Кахрије-џамије и духовној клими периода у коме је споменик настајао — снабдевена још и општим индексом и индексом рукописа — пружа осмишљену слику о сликарству у овој цркви и, заједно са томовима који јој претходе, чини део обимне и репрезентативне монографије о сликарству Кахрије-џамије.

Смиљка Габелић

ОХРИДСКО ЗИДНО СЛИКАРСТВО XIV ВЕКА

ЦВЕТАН ГРОЗДАНОВ

Цветан Грозданов

Охридско зидно сликарство XIV века

Београд 1980

Издавачи:
Филозофски факултет у Београду — Институт за историју уметности
Завод за заштита на споменицитe на културата и Народен музеј — Охрид

181 стр. текста
34 стр. резимеа на француском језику
2 карте
18 основа цркава
50 цртежа распореда живописа
208 црно-белих фотографија

Као заједничко издање Института за историју уметности београдског Филозофског факултета и Завода за заштиту споменика културе и Народног музеја у Охриду недавно се појавила књига Цветана Грозданова о охридском зидном сликарству XIV века као резултат успешне међурепубличке сарадње и живих културних веза двеју средина.

Дужи низ година имамо прилике да пратимо рад Ц. Грозданова, чије је дело о охридском зидном сликарству XIV века плод дуготрајног истраживања које је имало свој природан ток. У почетку Ц. Грозданов се посвећивао мањим тематским целинама, било да је реч о посебним иконографским темама везаним за Охрид, или да су у питању сложена сликарска кретања толико особена за ову градску средину у средњем веку. Већ у тим првим радовима Ц. Грозданов је себе представио као савесног истраживача и искусног проценитеља општих средњовековних охридских прилика — политичких, црквених, друштвених, уметничких. Те његове особине сазревале су годинама, добијајући нов квалитет, који је у основи ове изузетне синтезе о охридском зидном сликарству XIV столећа.

Иако у суштини хронолошка, подела градива у књизи приказује Ц. Грозданова као истраживача изоштрених осећања за целокупни живот Охрида у XIV веку. Понекад се он руководио историјским и друштвеним приликама, каткад му је основа посебност охридске црквене организације, а каткад би чисто сликарски проблеми, зависни, разуме се, од претходно наведених, били у центру његове пажње. Све је то, са мером, сажето у нову целину.

Средњовековна историја Охрида, нарочито у XIV веку, по много чему је изузетна и занимљива. Њој је посвећено прво поглавље под насловом *Охрид и охридска архиепископија у XIV веку* (стр. 9—24), где је јасно подвучена подела историјских прилика у време византијске власти, српске управе градом и појаве Турака. Охрид је као значајан црквени центар, седиште архиепископије изузетног ранга у византијском свету, умногоме одређивао духовни живот својих становника. То је као последицу имало подизање и украшавање цркава. Зато и није чудно што се као највећи дародавци и ктитори истичу врховни црквени поглавари — охридски архиепископи. Па и онда када су у Охриду и његовој околини владари и властела подизали своје задужбине, готово увек су охридски архиепископи, у погледу иконографског програма, имали своју завршну реч. Ово, иначе веома строго правило православног света да се послови подизања и украшавања храмова морају водити под контролом локалних црквених прелата, била је основна карактеристика охридског уметничког стварања у средњем веку. Коначно, охридска архиепископија је обухватала много шире подручје него што су град и његова непосредна околина. Та чињеница је допринела тежњи да уметничка дела створена у средишту морају бити узор осталима у оквиру дијецезе. Полазећи од тих поставки, Ц. Грозданов је описао веома савесно историјске прилике у Охриду и при том разрешио многа питања политичке и црквене природе. Међутим, један закључак се сам по себи наметнуо: ма колико да је било интересовање византијских и српских владара за Охрид, ипак је главна световна власт припадала угледној властели. И у време једних и у време других веома се пазило на то које би личности могле управљати градом. Када се опет погледају споменици зидног сликарства властеле, види се да се она трудила да своје присуство у граду св. Климента обележи зидањем и украшавањем храмова, али увек у складу са често сложеним сликаним програмима и напредним уметничким кретањима.

Друга глава — *Уметност охридске архиепископије крајем XIII века. Споменици зидног сликарства с почетка XIV века* (стр. 27—45) — подељена је, као што се из наслова види, на две целине. У првом делу Ц. Грозданов је с правом приметио да основни уметнички пролог охридског живописа XIV века чини сликарство радионице Михаила и Евтихија и њихових сарадника. Наиме, фреске Богородице Перивлепте представљају Охрид као један од најнапреднијих уметничких центара читавог византијског света. У другом делу ове главе Ц. Грозданов обрађује два споменика из прве половине века: фрагменте фресака у Климентовој цркви Св. Пантелејмона, где се успешно разрешавају портрети двојице великаша, ћесара Дуке и његовог сина Димитрија, и наос цркве Св. Николе Болничког, при чему је истакнута посебност декоративних система малих градских цркава који ће се у Охриду касније понављати. Иако малобројни, ови споменици зидног сликарства XIV столећа из времена византијске власти, показано је јасно, говоре о континуитету уметничког стваралаштва, али и о неким тематским особеностима.

Нема сумње да охридско зидно сликарство средином XIV века има један од својих врхунаца. За то су били заслужни архиепископ Никола и сликар Јован Теоријан — први својим изузетним прилагођавањем новој српској власти, како световној тако и црквеној, и други као јака уметничка личност способна да се наметне. У ту, трећу главу, под насловом *Зидно сликарство у доба архиепископа Николе. Дела Јована Теоријана и његових савременика* (стр. 47—102), стављен је знатан број споменика око средине века: Мали Св. Врачи, млађи живопис у Св. Николи Болничком, портрет Јована Просеника, сликарство у параклису Јована Претече, и на спрату припрате и трема Св. Софије. Основни резултат ових истраживања свакако је истицање охридске средине и њеног односа према тренутку историје: посебан положај Охридске цркве у српској држави и државна идеологија у доба цара Душана. О томе сведоче представе владара, властеле и црквених достојанственика, и неки ређе сликани програми.

Посвећујући декорацији *Заума* (стр. 103—120) засебну главу у књизи, Ц. Грозданов се е правом повео за теолошким образовањем ктитора — Григорија епископа Девола и прототрона Архиепископије — и мајсторима који се враћају узорима зреле ренесансе Палеолога. Неке иконографске посебности, као царски Деизис са светим ратницима у одећи савремене властеле, само поткрепљују овакав ауторов став.

Истом времену и духу припадају споменици обрађени у петој глави — *Континуитет градских радионица. Зидно сликарство у доба Григорија II* (стр. 121—149). Фреске Богородице Перивлепте, њене фасаде и параклиси, Богородице Болничке, неки делови северног зида наоса Св. Софије и манастира Св. Пантелејмона, и Богородица Пештанска дела су настављача Јована Теоријана. Посебно су занимљива иконографска истраживања Ц. Грозданова о Св. Тројици, царском Деизису и Богородичином акатисту. Сликарима, од којих ће неки прећи у службу краља Марка, и њиховим уметничким особинама посвећен је добар део ове главе.

Споменици зидног сликарства после 1371. године (стр.151—169) тема су шесте главе. Пропаст царства везана је за постепено опадање и губитак свежине уметничких традиција. Дела домаћих мајстора сачувана у Малом Св. Клименту, Богородици Челници, Св. Стефану, Св. Димитрију, Св. Атанасију код Струге, Богородици Перивлепти (портрет Остоје Рајаковића), Св. Константину и Јелени, показују одсуство стилског јединства по коме су се одликовале претходне две епохе.

Своју књигу Ц. Грозданов је завршио на прави начин. У закључном поглављу под насловом — *Основна обележја охридског зидног сликарства XIV века* (стр. 171—181) — подвучене су оне иконографске и стилске карактеристике које ову градску средину приказују као засебну целину средњовековног сликарства на Балкану, а нарочито у односу на Солун, Костур и Верију. Његови закључци о неким иконографским темама, као на пример о Небеском двору, Богородичином акатисту, Св. Тројици, или представама светитеља Климента, Наума, Ахилија из Ларисе, Константина Кавасиле, Симеона Немање и Саве, важан су допринос нашој и византолошкој науци у целини.

На крају треба истаћи читав низ претходних радњи које је Ц. Грозданов извршио да би дошао до овако поузданих резултата. Сви споменици су до краја иконографски ишчи-

тани, а код многих су исцртани и у књизи донети распореди фресака, од којих ће већина бити велика помоћ будућим генерацијама истраживача (посебно спрат припрате и трема Св. Софије). Документацију употпуњује преко две стотине црно-белих фотографија. Овако сакупљена грађа, уз обавештеност о стању научних проблема, критичност и осећање за анализу и интерпретацију, представљају књигу Ц. Грозданова као једно од значајних дела наше историје средњовековне уметности.

Иван М. Ђорђевић

Zographe

Revue d'art médiévale
№ 12, 1981

É d i t e u r

Institut d'histoire de l'art
Faculté de Philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18—20

S o m m a i r e

A r t i c l e s

T é m o i g n a g e s

E x p o s i t i o n s

L i v r e s

Ова свеска шшамџана је средсшвима
Реџубличке заједнице за научни рад СР Србије

Преводи на француски: *Мара Кордић*
Лектор: *Данка Живановић-Ђукић*
Опрема: *Драīомир Тодоровић*
Технички уредник: *Драīомир Тодоровић*
Коректор: *Мара Голдшшајн*
Штампа: Београдски издавачко-графички завод,
Београд, Булевар војводе Мишића 17

YU ISSN 0350—1361

РЕШЕЊЕМ РЕПУБЛИЧКОГ СЕКРЕТАРИЈАТА ЗА КУЛТУРУ СР СРБИЈЕ
ЧАСОПИС ЈЕ ОСЛОБОЂЕН ПЛАЋАЊА ПОРЕЗА НА ПРОМЕТ

